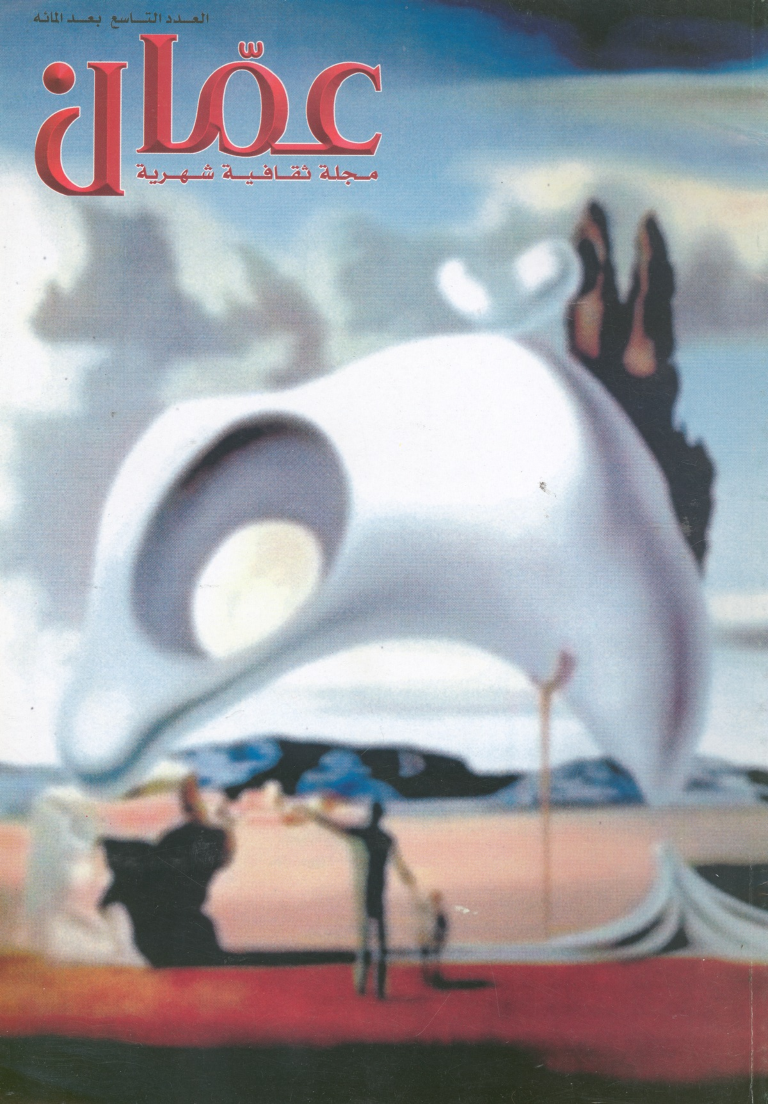
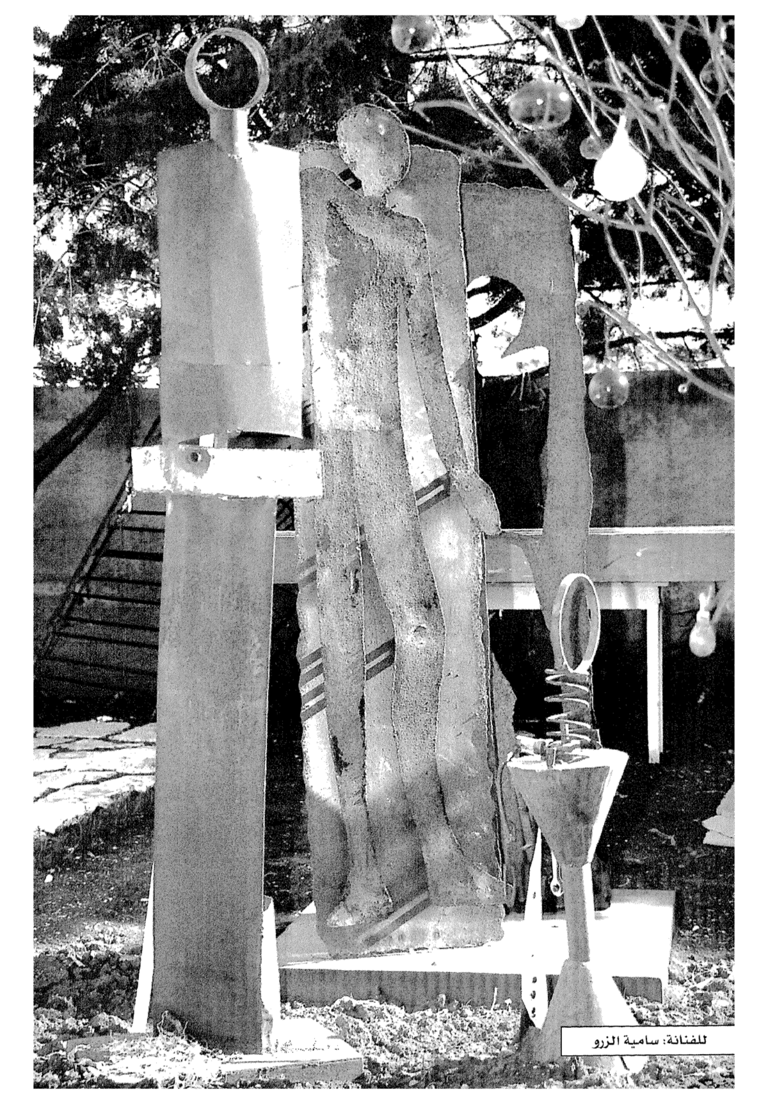

العدد التاسع بعد المائه
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



للفنانة: سامية الزرو

عندما يكون الخطاب الثقافي سلفياً أيضاً

طوال السنوات الأخيرة، وتحديداً منذ نهايات القرن الماضي، ظلت تلح عليّ رغبة جامحة في البحث عن الأسباب التي أدت إلى عزوف الشباب، وخاصة المتعلمين منهم عن المطالعة، بحيث بلغت هذه الظاهرة ذروتها لأنها لم تقتصر على الشباب والمتعلمين، بل أصبحت شريحة المثقفين جزءاً من هذه الظاهرة، ولقد عمدت خلال الشهور الماضية إلى اختيار أكثر من أربعين عملاً في حقول الشعر والرواية والقصة والنقد، لكتّاب محليين وعرب، وكانت الفجيعة المرّة أن الذين اخترتهم من الشرائح آنفة الذكر، وبنسبة تزيد عن تسعين بالمئة، تعللّوا بأسباب واهية وغير مقنعة حتى للأميين من العامة، بعدم معرفتهم بهذه الأعمال، أو عدم قراءتها، أو أن انشغالهم حال دون ذلك، واليوم وأنا أشير إلى هذه الظاهرة أتذكر أحد الأصدقاء الذي كتب قبل عدة ايام، وكان يشارك في أعمال ندوة ثقافية بمشاركة عربية ليست محدودة العدد، أنه كان كلما صعد المصعد لحضور فعاليات تلك الندوة، أو وهو يغادرها كانت أقدامه تتعثر بالعديد من المؤلفات الثقافية المهداة من الكتاب المشاركين إلى زملائهم ملقاة في المصعد لأنهم اعتبروا حملها عبئاً عليهم، ولم يجدوا من وسيلة للتخلص منها غير هذا الأسلوب اللاحضاري، أو لنقل اللاأخلاقي.!

إذن ما جدوى الكتابة إذا كانت النتيجة تصل بالمتلقي من الشرائح المذكورة التعامل مع الكتاب بصورة أسوأ كثيراً من التعامل مع القمامة لأنه في الحالة الأخيرة وبدافع من الحفاظ على صحته وصحة أسرته يلقي بها في الحاويات للاحتفاظ بها قبل أن تنقلها الجهات المعنية خارج المدن تمهيدا للتخلص منها.

والسؤال الآخر الذي يتصل بهذه الحالة المؤسفة والمؤلمة في آن معاً، هو : لماذا هذه الاستماتة من العديد من الرموز الثقافية، مهمة كانت أو أدنى من هذه الصفة بكثير، إلى المضي قدماً في السباقات التي تجري بينهم لتسجيل أكبر عدد من المؤلفات، وكأن الهدف هو أن تضاف أسماؤهم إلى موسوعة جينس للأرقام القياسية.

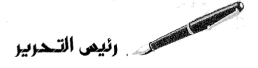
والسؤال الثالث الذي يتبادر إلى الذهن، وينبغي أن يشكل هاجساً، وقلقاً مريراً لهؤلاء هو : هل المشكلة تكمن في المتلقي الذي لم تعد المطالعة جزءاً من هواياته أو اهتماماته، أم في المحتوى والمضمون لهذا الكم من الإنتاج..؟

بعد هذه العجالة، نصل إلى " بيت القصيد " كما يقولون، وأزعم أن السبب في تقديري المتواضع أن غالبية المثقفين في هذا الوطن العربي الكبير يسيرون على خطى الاتجاهات السلفية الدينية التي ما زال خطابها يراوح مكانه منذ عدة قرون دون أن يأخذ بعين الاعتبار المعطيات المتجددة عاماً بعد عام، وقرناً بعد قرن، والتي طرحت واقعاً جديداً في التفكير والنهج، والتعامل مع القضايا الحياتية... واقعاً فرضه الإنجاز العلمي والتكنولوجي، والعسكري، والاقتصادي، والحضاري، ورغم كل ذلك فإن خطابهم ما زال يتمسك بطروحات لا علاقة لها بأي مشروع نهضوي تسعى أمة من الأمم إلى إنجازه.

ولأن المقام لا يتسع إلى الاستفاضة في هذا المجال وتعداد آلاف الأمثلة التي تسند حجتنا، فإنني أرى أن الخطاب الثقافي لم يقدم ما يتقاطع مع الخطاب الأول، لكنه يتناغم معه، ويتجنب التصدي له. وبالرغم من الكوارث التي حلت بهذه الأمة، والانكسارات التي نالت من جذوة حلمها وطموحها، وحالات اليأس التي شكلت قاسماً مشتركاً بين أبنائها، فإن المثقفين الذين انشغلوا وينشغلون هذه الأيام في الإعداد لمئات الندوات والمؤتمرات، ما زالوا يصرّون على أن تكون عناوين هذه النشاطات أقرب إلى الحديث عن السلّم الموسيقي خلال مأتم جنائزي، أو عن جماليات القصيدة الحديثة خلال تفجير سيارة مفخخة تودي بحياة المئات قتلى وجرحى، أو عن الفروسية في شعر أبي تمام في احتفال يقام في ذكرى واحدة من النكسات التي ذقنا مراراتها.

من السخرية المحزنة والمخزية لحاضر هذه الأمة ومستقبلها أن لا يجد المثقفون عنواناً لندوتهم غير " قصيدة النثر بين الرفض والقبول " في وقت متزامن مع عنوان آخر يطرح علينا جميعاً الاستسلام أو الهزيمة المنكرة.

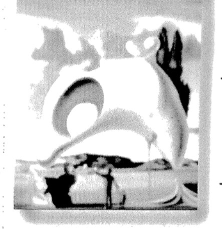
أتمنى أن لا أكون قد تجاوزت قدري في التحامل والمبالغة مثلما أتمنى أن تستحق هذه التساؤلات من الطاقات الإبداعية في وطننا اهتمامها وعنايتها والوقوف عند انعكاساتها المستقبلية.



الأغلفة الخارجية

للفنان العالمي

سلفادوردالي



المحتويات

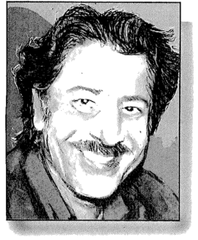
4

حوار مع الشاعر التونسي محمد الخالدي

18

قراءة في أعمال المخرجة السعودية هيفاء المنصور

32



بورتريه

44



الطفل والتعبير الدرامي

Amman 2002

AMMAN
عمّان
109
تموز /٢٠٠٤
تصدر عن
امانة عمّان الكبرى

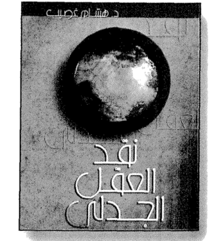




المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٣
البريد الالكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٨٣٣/ د)

التصميم والاخراج
ريما أحمد السويطي



ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلاّ النسخة الأصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.



رجل المعراج أو صوت الأسفار المنسيّة
حِوار مع الشّاعـر التونسي محـمـد الخالدي

حوار: كمال الرياحي - تونس

التجربة العراقية شكلت منعطفاً حاسماً في مسيرتي الشعرية وحياتي كلها

هاهو بمعطفه الأبيض يمزّق غيوم شارع الحبيب بورقيبة. شارع الشوارع، كان المطر لعوبا، يهطل لحظات ويختفي لحظات، لذلك خيّر صاحب المعطف الأبيض إغماد مطريّته في غمدها. وكفر بالطقس ليعيش طقوسه كنت أنتظره في مقهى أصابته اللعنة فأصبح فضاء للمثقّفين والكتّاب والصحفيّين: عالم الأوهام والمكائد، وصل الرجل الأبيض قبل موعده بدقائق، هاهو يقف أمام المقهى بجبهته العريضة يبحث في الوجوه عن الصوت الذي هاتفه ليلا ليحدّد موعدا لإجراء حوار حول تجربته الشعريّة. يبدو أنّه عدّل ساعته ليصل في موعده. ترك معقله في المكتبة الوطنية، بين الأسفار القديمة والمخطوطات النادرة لينزلق بين أنهج المدينة العتيقة. لا بدّ أنه في طريقه التفت إلى جامع الزيتونة وسحب نفسا عميقا، منتشيا بعبق العراقة وشموخها. ولا بدّ أنه تدحرج من جديد بين الأسواق التقليدية مسرع الخطى على وقع نقر المطارق على النحاس، لا بدّ أن تلك الأصوات أخذته إلى فضاءات الكنائس وأجراسها والزوايا وطقوسها ولا بدّ أنّه تحسّر على انتهاء الطريق الأصيل عند القوس وبداية الطريق الآخر، شارع الشوارع.. لا بدّ أن خطواته تسارعت أكثر لأنّ لا شيء في الشارع يحمله على التأمّل، لا شيء يدفعه للسير فيه غير موعده مع الشعر وحديث الشعر. وقفتُ أحيّيه وأذهب عنه غصّة الشارع خيّرأن نحتسي شاينا بأحد المقاهي العتيقة في المدينة المُسنّة. يبدو أنه حنّ بسرعة إلى الجدران الصفراء وأصوات النحاس وصلنا نهجا شديد الضيق تنتصب فيه طاولات وبعض الكراسي تحت شمسيّة، جلسنا، جاءنا الشاي والليمون سريعا وعاد المطر يعزف أنغامه، لكن هذه المرّة كان إيقاعه يزداد مع كلّ سؤال ومع كل إجابة.

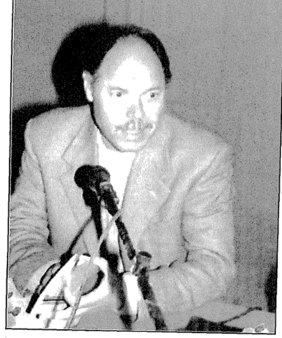
عندما عدت إلى بيتي أتأبّط حمّى وملابس مبلّلة سُئلتُ أين كنت ؟ أجبت: كنت مع الشاعر التونسي محمد الخالدي.

لا يبدو أن الاسم حرّك فيهم شيئا، تابعت وأنا أسحب من محفظتي نصّ الحوار خشية أن يكون غرق مع الغارقين في يوم الطوفان الأصغر: هو أصيل الجنوب التونسي، متحصل على الإجازة في اللغة وآدابها من جامعة بغداد وعلى الماجستير. نشر إنتاجه الموضوع والمترجم في "كبريات" المجلات والدوريّات العربية المتخصصة. له اهتمام خاص بالتصوّف الإسلامي والديانات الشرقية: البوذية والهندوسية والطّاوية وقد ترجم منها وكتب عنها نصوصا عديدة.

له من الأعمال الشعرية:

- قراءة الأسفار المحترقة بغداد ١٩٧٤.
- كل الذين يجيئون يحملون اسمي، بغداد ١٩٩٧.
- المرائي والمراقي، تونس ١٩٩٧.
- سيدة البيت العالي، تونس ١٩٩٩.
- مباهج، تونس ٢٠٠١.
- وطن الشاعر، تونس ٢٠٠٣.

له مخطوطات كثيرة تنتظر النشر منها رواية وكتاب في السيرة.



وهذا نبيذ المطر وعرق الجدران الصفراء، حوار تحدّث فيه الخالدي عن توقه لاختراق المجهول وفكّ أسراره، وعن أثر التجربة البغداديّة في مسيرته الشعريّة فيقول: "لو لم أتغرّب جغرافيّا وروحيّا لما استعدت طفولتي بتلك الدقة التي استعدتها بها" وعن اللغة الصّوفية يقول: "عليها أن تكون بكرا لم يفضّها أحد من قبل حتى تتوهّج وتتألّق" تحدّث باختلاف كبير عن الحبّ والعشق وعن الحرمان والغربة والاغتراب وعن السّرد وعن الشعر واتّجاهاته وعن الأمكنة وسحرها وعن الأزمنة ورحابتها وعن النبوءة والادّعاء أبحرنا معه في عوالم الفنّ من موسيقى ورسم ومعمار وحلّقنا في حضارات الشرق الأدنى ودياناته وظلّ الرجل يردّد على امتداد ذلك اللّقاء بأنّ القصيدة متمنّعة تمنّع المرأة، تلك "القارّة السابعة"

الحوار لقاء أشبه ما يكون بحالة التجلّي لذلك لا تنفع معه المختصرات وما على العاشق إلاّ الإبحار في تفاصيل التّفاصيل

- **أودّ أن نبدأ من لحظة النطفة الشعرية الأولى. فماذا تتذكّر من إشراقات تلك اللحظة؟ وهل في محيطك من يتعاطى حرفة الأدب؟**

- يقول الشاعر الفرنسي الشهير شارل بودلير "إن الشعر هو الطفولة عُثر عليها ثانية"، وقد صدّرت مجموعتي الأخيرة "وطن الشاعر" بهذه المقولة، فما من أحد يبرأ من طفولته، ففي هذه المرحلة من عمر الإنسان تتشكل الملامح الأولى لما سيكون عليه مستقبلا. ولا شكّ أن النطفة الشعرية الأولى كما سمّيتها قد تشكّلت في تلك الفترة. وأستطيع اليوم أن أتلمّس تلك الإشراقات وأتعرّف عليها

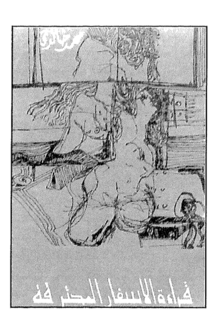
بسهولة. لقد عشت طفولتي بين أحضان الطبيعة، ورغم أنّني أنتمي إلى مدنية منجميّة اشتهرت بإنتاج الفسفاط إلاّ أنّ ارتباطي بالفضاءات الشاسعة كان قويا، إذ كنا نخرج ونحن أطفال إلى تلك الأودية والتلال المجاورة للمدينة لاصطياد العصافير والفراشات أو جمع القواقع المحجّرة والأعشاب العطرة.

أمّا بدايتي مع الحرف فكانت في كتّاب الحي ولم تزل في ذاكرتي صورة ذلك الطفل الذي لوحته شمس الجنوب الحارقة وهو يتعثّر في ملابسه الفضفاضة في طريقه إلى الجامع. وكان علينا، ونحن في تلك السنّ المبكّرة أن نتعلّم أولا كيف نرسم الحرف، فكان المؤدب يحفر على سطح اللوح الخشبيّ الصقيل حروف الأبجدية بخطّ عريض وعميق لنعيد نحن رسمها بالمداد الأسود الذي كنا نصنعه بأيدينا في أوّل عملية كيمياوية نقوم بها.

كنا نجهد في ملء تلك الأخاديد التي شقّها المؤدب فتظهر الحروف بين واقف نحيل كأنه العمود في الصحراء وملتفّ بذيله كالثعلب ومنتفخ كالبطن ومسنّن كالمنشار ومستدير كالحلقة أو مائل كأنّ به انتشاء. وكم كانت فرحة الطفل وهو يرى الحروف وهي تتشكّل على اللوح ضاجّة متلألئة. وكانت تلك دهشته الأولى. لكن كان لابد من محو تلك الحروف عند نهاية الدرس وإذا اللوح صحراء بلقع كتلك التي تنام على مقربة من المدينة تكاد تلتهمها وقد طوّقتها من كل جانب. وكانت تلك أوّل عملية محو يقوم بها.

وفي المدرسة بدأت أتطلّع إلى قراءة كل ما تقع عليه عيناي من صحف ومجلات قديمة وكتب صفراء كنت اهتديت إليها بطرق غريبة كأن يدا خفيّة تقودني إليها من حيث لا أدري. فقرأت الكثير من الأساطير والقصص العجائبي ومنها قصة "معراج الرسول" التي لم أتخلّص من تأثيرها حتى هذه اللحظة، ومازالت تفعل فعلها في كتاباتي الشعرية منها والنثرية

في هذا العالم الطفولي بكل ما فيه من دهشة وتوق إلى اختراق المجهول وفكّ أسراره تشكّلت لديّ نطفة الشعر الأولى. أما في محيطي المباشر فلم يكن هناك من يتعاطى الشعر وإن كان معظم الناس في الجنوب - رجالا ونساء يقولون الشعر



الشعبي أو الملحون كما يسمّى. لكن حفلات الأعراس حيث يتبارى المغنّون والشعراء وحلقات الذكر الصوفي التي كنت أحضرها قد أخصبت هي الأخرى مخيّلتي وشحذتها.

● **ماذا أضافت إليك التجربة البغدادية، هل كانت بالفعل الانطلاقة الحقيقيّة بالنسبة إليك؟ منْ منَ الرموز الشعريّة التي تعرّفت عليها هناك وكانت فاعلة؟**

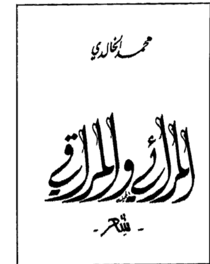
- التجربة العراقية كانت من أولى المنعطفات الحاسمة لا في مسيرتي الشعرية وحسب وإنّما في حياتي كلّها. فقد غادرت إلى المشرق في العشرينات من عمري وكان وصولي إلى بغداد في حدّ ذاته مغامرة بكل ما تعنيه الكلمة أترك تفاصيلها لمناسبة أخرى. وككل المنعطفات الحاسمة التي سأصادفها في ما بعد وما أكثرها فإنّ بغداد لم تكن هي هدفي عندما شددت الرحال صحبة رفيقي وصديقي محمد علي اليوسفي إلى المشرق. فقد كان في نيّتي أن أكمل دراستي في عاصمة الأمويين لكن اليد الخفية التي أشرت إليها آنفا تفضّلت وحوّلت وجهتي إلى عاصمة العباسيين فيما فضل رفيق رحلتي البقاء في دمشق. لم تكن الخريطة الشعرية العراقية والعربية بشكل عام غريبة عنّي، وما أن استقرّ بي المقام هناك حتى تعرّفت على أغلب الرموز الفاعلة في الساحة من شعراء وكتّاب ونقّاد ورسّامين وربطتني بالكثيرين منهم صداقات متينة أسماء كثيرة تثقل ذاكرتي بما في ذلك أسماء مثقّفين ومبدعين عرب كانوا يقيمون في بغداد ولا مجال لذكرهم كلّهم. لكنّي وأنا أتحدّث عن تجربتي البغدادية التي استمرّت أحد عشر عاما، وهي كما ترى فترة طويلة لا بدّ من الإشارة إلى مسألة مهمّة: فقد كنت أعرف الزخم الشعري الذي ينتظرني وأنا أحلّ ببغداد، لكن ما فاجأني حقّا هو ازدهار الفنون التشكيلية وثراؤها. وقد حرصت على حضور افتتاح المعارض وزيارتها وارتبطت بعلاقات صداقة مع عدد كبير من الرسّامين والنحّاتين.

أمّا المفاجأة الأخرى فكانت ذلك الزخم الموسيقي الذي اكتشفته، فبالإضافة إلى المقام العراقي تعرّفت على مدرسة العود العراقية ورموزها الكبار: مؤسسها الشريف محي الدين حيدر وتلميذيه: المرحوم جميل بشير وسلمان شكر أمدّ الله في أنفاسه.

وكما ترى، فإنّ بغداد وإن لم تكن هي انطلاقتي الشعرية فقد كانت المناخ الذي ساعدني على صقل موهبتي وتعميق ثقافتي في تلك المرحلة من عمري.

● **أنت أصيل الجنوب الغربي، درست بالعاصمة ثم سافرت إلى بغداد لتغادر، بعد أكثر من عشر سنوات إلى سويسرا ثم عدت إلى تونس لتعيش بين أسفار المكتبة الوطنية وأزقّة المدينة العتيقة ربما إلى حين. وفي العام الماضي خرجت علينا بمجموعة تحمل عنوان "وطن الشاعر" واكتشفنا أثناء القراءة أن هذا الوطن هو الطفولة أو المكان الذي درجتَ فيه هذه الطفولة فهل قدر الشاعر أن يقيم في الزمن بينما تقيم كل الكائنات في المكان؟**

- أجل، لقد أقمت في أكثر من بلد وتحت أكثر من سماء، فبعد بغداد انتقلت إلى جنيف حيث قضيت عشر سنوات تقريبا لأنني كنت في حاجة إلى اكتشاف آفاق معرفية جديدة. وهناك عمّقت معرفتي بالثقافة الغربية التي لم تكن غريبة عنّي واكتشفت وهذا هو المهم الديانات الشرقية وهي الهندوسية والطاوية والبوذية بشتى مدارسها. كان اهتمامي بالتصوّف كظاهرة أدبية أولا قد بدأ منذ سنتي الأولى ببغداد، وعندما غادرتها كانت علاقتي بكبار المتصوفة قد توطّدت. وبحكم انتقالي من مكان إلى آخر وعدم استقراري استعضت عن الوطن الجغرافي بوطن روحي هو الذي أقيم فيه الآن. فبعد أن ضربت طويلا في الآفاق وزرت أغلب المدن التي كنت أحلم



بزيارتها بدأت رحلتي الأطول والأكثر مشقة وأعني بها السفر الباطني أو الجوّاني كما سماه جورج باتاي في كتاب له معروف، وهو سفر يبدأ لكي لا ينتهي أبدا لأنك كلما توهّمت أنك بلغت المناطق المحظورة انفتحت أمامك بوابات أخرى تفضي إلى مناطق أكثر دهشة. وعند عودتي إلى تونس بعد واحد وعشرين عاما، بدأت رحلتي الأخرى متسلّحا بتجارب روحية قاسية أحيانا مررت بها خلال سفري الجغرافي. وهكذا بدأت مرحلة استبطان الذات واستكشاف مغاورها ودهاليزها على ضوء ما حصّلته من معارف من خلال اطلاعي على الديانات والفلسفات الشرقية، التي أعادتني من جديد إلى تعاليم التصوّف الإسلامي وأقصد هنا التصوّف العرفاني. وبالتوازي مع العودة إلى الذات عدت إلى طفولتي الأولى استنطقها في محاولة مني للقبض على الزمن الهارب. ومعظم قصائد "وطن الشاعر" ولدت في جنيف. فأثناء إقامتي في بغداد كنت لـمّا أزل قريبا من طفولتي زمنيا، أما في جنيف فقد بدأت أنأى عنها وتنأى عنّي، فكانت تدهمني من حين إلى آخر ثم بدأت تدقّ عليّ بابي كلما خلوت بنفسي للكتابة. فكنت أستعيد مراحل طفولتي مستعينا بتمارين التأمّل التي تمرّست بها بعد مشقّة حتى أصبح بمقدوري استحضار روائح استنشقتها وأنا في الثالثة من عمري ومذاق أطعمة تناولتها في تلك السن المبكّرة حتى ليتصلّب ريقي أحيانا.

وشيئا فشيئا انبسطت طفولتي أمامي بكل تفاصيلها الدقيقة، فكنت وأنا في جنيف أرحل فيما يشبه المعراج إلى مراتع الصبا بالجنوب الغربي من البلاد التونسية فأتجوّل فيها كما كنت أفعل أيام الطفولة الأولى: أصطاد الفراشات أو أزجر الطير بحثا عن أعشاشها أو أذرع الأودية علّي أعثر على تلك النباتات والأعشاب العطرة التي كنّا نجنيها لنقدّمها هدية لأمّهاتنا.

ولو لم أتغرّب جغرافيا وروحيّا لما استعدت طفولتي بتلك الدقّة التي استعدتها بها. إن إقامتي في الزمن هي بديل عن الإقامة في المكان وحتى بعد عودتي إلى أرض الوطن أو بالأحرى أرض المحن. فإنّ صلتي بالمكان ظلّت قلقة ومتوتّرة. ولعلّ وجودي الدائم في دار الكتب الوطنية المحاذية لجامع الزيتونة في قلب المدينة العتيقة هو أيضا نوع من الإقامة في الزمن. فالمدينة العتيقة هي الماضي بامتياز، فأبنيتها وأزقّتها الضيّقة والملتوية وطرازها المعماريّ تتنفّس كلها عبق الماضي. وعندما تكون فيها كمن يعيش حاضره في الماضي، وهو إحساس لذيذ وغريب في آن. قد يرى البعض في هذا نوعا من النوستالجيا، لكن الحالة التي أشرت إليها لا علاقة لها بالنوستالجيا إنها شيء آخر غامض وملتبس ويشوبه التوق إلى ارتياد المجهول إنها، بمعنى آخر حالة شعرية بمفهومها الوجودي والعميق لا بمفهومها السطحي.

● **تحتجّ دائما على كل من ينعت تجربتك الشعرية بالصوفية، وتعلن أنها تجربة روحية. هل هناك فرق بين الصوفية وما تسمّيه الرّوحية، وهل انتهت هذه التجربة الروحية بصدور ديوانك "المرائي والمراقي"؟**

– اعتراضي كان على التسمية لا على مضمونها، فالشعر الصوفي كمصطلح هو الذي قاله المتصوّفة ممّن سلكوا الطريق واشتهروا به. وعندما أكّدت بأنّ تجربتي روحيّة كنت أريد أن أقول إنّ التجربة الرّوحية تتضمّن التجربة الصوفيّة وتتجاوزها، فعبارة "صوفية" تحيل أكثر ما تحيل على التجربة الروحية للمسلمين بدليل أنّ الغربيين أبقوا عليها فقالوا Soufi ويعنون الصوفي msoufisme ويعنون التصوّف كتيّار أو حركة روحيّة في بداية أمري انبهرت كغيري من الشعراء بالمتصوّفة المسلمين وبلغتهم خاصة، فقد كانوا، في رأيي أوّل من فجّر اللغة حتى قوّلوها أحيانا ما لا يقال. كما نجد ذلك عند التّمري في المواقف والتوحيدي في الإشارات الإلهية أو الحلاج في كتاب "الطواسين". لكنني لم أقف عند هذا الحد فأكتفي بالنسج على منوال هؤلاء واستعارة لغتهم وقاموسهم كما فعل غيري من دون أن يعيش تجربة مخصوصة. وحتى أوضّح أكثر، فقد تعدّت علاقتي بالتصوّف الطابع الأدبي إلى ما هو أعمق لكن كان لا بدّ من قادح ليضرم فيك تلك الجذوة، فمررت بأزمة مثلّثة الأضلاع، عاطفية ووجودية وشعرية. فعشت الحيرة التي كثيرا ما تحدّث عنها المتصوّفة، وكلّما أوغلت في دراسة آثار هؤلاء اشتدّ بي هاجس البحث عن شيء مجهول كنت أتحسّسه لكني لا أتبيّنه على وجه الدقّة، فقرّرت السفر إلى أوروبا مدفوعا بهذا الهاجس الغامض. فاقتنيت تذكرة سفر إلى بروكسيل لكن اليد الخفية تدخّلت من جديدة وغيّرت وجهتي إلى سويسرا وهناك بدأت بعض الأبواب المغلقة تنفتح أمامي شيئا فشيئا.

> **في هذا العالم الطفولي بكل ما فيه من دهشة وتوق الى اختراق المجهول تشكلت لدي نطفة الشعر الأولى**

● **كيف ذلك؟**

– لقد انكببت على دراسة الديانات والفلسفات الشرقية مستعينا بما نهلته من التراث الصوفي الإسلامي، وقد توصّلت إلى حقيقة جوهرية وهي أنّ هناك جذعا مشتركا لكل التجارب الروحية. فما دعا إليه حكماء الشرق قبل أربعة قرون من الميلاد دعا إليه ابن عربي وغيره من المتصوّفة المسلمين ولكن بطرق وأساليب مختلفة، وقد ساعدني هذا الاكتشاف على التعمّق أكثر في آثار هؤلاء. فعندما أقرأ لأحدهم يكون في ذهني لاوتسو أو تشوانغ تسو أو بوذا أو راماكريشنا. والعكس صحيح، وكانت هذه المصالحة أهمّ ما توصّلت إليه خلال بحثي المضني الذي استمرّ سنوات كانت مزيجا من القلق



واليأس تتخلّلها لحظات لا تنسى من الفرح الغامر.

لقد قيل عن تشوانغ تسو إنه "ملح الحضارة الصينية والباب المفتوح على اللانهاية". ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن بوذا أو ابن عربي أو عن أيّ من كبار المتصوّفة الآخرين على اختلاف عصورهم والحضارات التي ينتمون إليها. لقد كان ابن عربي أشبه بالمجرّة التي لا تخوم لها كان خاتم مرحلة وبداية أخرى وهو طاقة هائلة بل لا مثيل لها على الخلق والابتكار ومازال حتى يومنا هذا يتحدّى الشرق والغرب بكل شموخ وكبرياء ومازال محلّ انبهار الباحثين والغربيّين منهم بصفة خاصة.

إنّ كل واحد من هؤلاء هو عبارة عن متاهة أو بحر بلا ساحل كما قال أحدهم. فكنت أخرج من متاهة لأدخل أخرى إلى أن التقت المتاهات كلها لتتشكّل منها متاهة كبرى لا بدء لها ولا آخر يستحيل الخروج منها. لكن بمرور الزمن تصبح الإقامة فيها غاية الغايات. بعد هذه المرحلة الطويلة من الحيرة والضرب في المجهول أصبحت أمتح من تجربتي الذاتية، أي أنني لم أعد أتأثر سلبا بتجارب الآخرين أو أنبهر بكتاباتهم وهو ما يفعله كل من يدّعي كتابة ما يُسمّى بالشعر الصوفي. وقد اقترنت تجربتي هذه بتجربة أخرى أعتبرها مكمّلة لها هي البحث في اللغة وهو ما سأفصل فيه لاحقا.

● هل انتهت التجربة الروحية بصدور مجموعتك "المرائي والمراقي"؟

- كلا !! إنّ التجربة عندي تبدأ ولا تنتهي أبدا، فالمرائي والمراقي، شأنها شأن مجموعاتي الأخرى مفتوحة، وقد كتبت بعد صدورها عام ١٩٩٧ قصائد كثيرة تنتمي إلى المناخ نفسه وتمتح من التجربة نفسها، إن من يخوض غمار تجربة كهذه عليه أن ينسى الخروج منها، فهي ليست موضة يمكن أن نتخلّى عنها بمجرد انتهاء رواجها، بل هي قدر لا

● رميت كل الشعراء الذين رفعوا، في وقت ما، ألوية الشعر الصوفي بالادعاء. وقلت بالحرف الواحد في إحدى المقابلات: "إن كل من كتب أو ادّعى أنه يكتب شعرا صوفيا ليست له أيّة علاقة لا بالتصوّف كطريقة ولا بأيّة تجربة روحيّة أخرى" أفهم من كلامك أن التصوف لا يكون إلا ممارسة حياتية وليس نشاطا لغويا قائما على التقليد. ألم يكتب بعض الشعراء قصائد حماسية كبرى تخلّد المعارك والحروب دون أن يشاركوا في واحدة منها؟ ألم يرتبط الشعر منذ حمله الأوّل بالكذب حتى أصبحت جودته تُحدّد بمدى إسرافه في الكذب؟

- لقد أمطرتني بسيل من الأسئلة ومع ذلك سأحاول أن أردّ عليها بقدر المستطاع. ففي إجابتي السابقة أجبت بطريقة غير مباشرة عمّا ورد في الشقّ الأول من سؤالك هذا، فالشعراء الذين عنيتهم يكتبون بوحي من المتصوّفة، يستعيرون نعتهم وتشابيههم بل وصياغاتهم أحيانا والأحرى بنا أن نسمّي هذا تأثّرا لا يختلف عن تأثّر شاعر مّا بشاعر آخر أو إذا شئت موضة. وقد أوضحت ذلك بشيء من التفصيل في دراسة بعنوان "الإبداع والتجربة الرّوحية" نشرت قبل سنوات في مجلة "الحياة الثقافية". فبعد استخدامهم لرموز الميثولوجيا التوراتية واليونانية، عدل الشعراء الروّاد تدريجيّا عن توظيف الأساطير الغربية خاصة بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧، وبدؤوا يوظّفون رموزا مستقاة من التراث العربي الإسلامي في محاولة للعودة إلى الجذور والتصالح مع الذات. وكان من بين هذه الرموز بعض المتصوّفة وعندما أكثر الشعراء من تكرار أسماء الحلاّج والشبلي والنّفري وبشير الحافي وابن عربي توهّم البعض بأنّ هناك فعلا تيّارا صوفيّا بدأت تظهر ملامحه في الشعر العربي الحديث. وصدّق الشعراء أنفسهم ذلك وبدؤوا يتحدّثون، بدورهم، عن وجود شعر صوفي ما لبث أن أصبح موضة يركبها كل من هبّ ودبّ. فكان البعض يكتفي بإقحام أسماء وعبارات في نصوصه إقحاما لتُنسب إلى الشعر الصوفي. وأكثر من نحا هذا المنحى عبد الوهّاب البيّاتي. وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت مفاهيم خاطئة. فعندما تلبّس أدونيس شخصية محمد بن عبد الجبّار النفري تصوّر كثيرون أنه هو مكتشفه وأوّل من نفض عنه غبار النسيان. وقد حاول أدونيس نفسه الإيهام بذلك مستغلا عدم شهرة النّفري وجهل الناس به، بما في ذلك أهل الاختصاص. لكن الواقع غير ذلك تماما. صحيح أنّ المؤرّخين القدامى وكتّاب سير المتصوّفة قد أهملوا ذكر النّفري طيلة ثلاثة قرون إلى أن جاء ابن عربي فأشار إليه لأوّل مرّة في فتوحاته المكيّة. ومع ذلك ظلّ غير معروف بما فيه الكفاية رغم اهتمام بعض المتصوّفة به بعد ذلك كحاجي خليفة وعفيف الدين التلمساني. أما في العصر الحديث، فإنّ أوّل من حقّق آثاره في الثلاثينات من القرن العشرين هو المستشرق البريطاني آرثر بيتر. وعن طريق هذا المستشرق تعرّف الباحث الفرنسي من أصل عراقي يولس نويا على النفري الذي خصّه بقسم كبير من الفصل الرابع من أطروحته باللغة الفرنسية "التأويل القرآني ونشأة اللغة الصوفية"، وتشاء الصدف أن يشرف هذا الباحث على أطروحة أدونيس فاطلع هذا الأخير من خلال أستاذه على كتابات النّفري فكان ما كان من نهبه لها.

وكما ترى، فإنّ كل من ادّعى كتابة ما يسمّى بالشعر الصوفي لم تكن له أيّة علاقة لا بالتصوّف كطريقة ولا بأيّة تجربة روحية أخرى. وهنا لا بدّ أن أؤكد بأنّ التصوّف ليس مجرّد طريقة بل هو ممارسة روحيّة، تشمل في ما تشمل، سلوكك وعلاقتك بالآخرين وبالطبيعة بل تشمل سلوكك الغذائي أيضا. وبناء على ما تقدّم، فإنه لا يمكن أن يكون مجرّد نشاط لغوي قائم على التقليد، فاللغة الصوفية، لكي تتوهّج وتتألّق لابدّ أن

تكون بكرا لم يفضّها أحد من قبل. وهذا لا يتسنى إلاّ للمبدعين الحقيقيين ممّن عاشوا تجربة روحية حقيقيّة واحترقوا في أتونها. إن اللغة مرتبطة ارتباطا عضويّا بالتجربة، فلا تجربة بلا لغة ولا لغة بلا تجربة. أمّا أن يكتب شاعر قصائد تخلّد المعارك والحروب دون أن يشارك فيها فهذا من باب التخييل. وخير مثال على ذلك بشّار بن برد الأعمى. كما أبدع المعرّي الأعمى، هو الآخر في وصف ليلته عندما قال (الخفيف) "ليلتي هذه عروس من الزنج عليها قلائد من جمان".

إنّ الكذب الذي أشرت إليه هو القدرة على التخييل لكنّنا فهمنا هذه العبارة مع الأسف، فهما خاطئا وسطحيّا، فمهمّة المبدع، أو بالأحرى حرفته هي الإيغال في التخييل وإلا تحوّل ما يكتبه إلى مجرّد تسجيل مملّ للواقع. وعليه فليس هناك كذب صادق وكذب كاذب وإنما هناك إبداع أي خرق للواقع وتجاوز له بواسطة التخييل. وقد أدرك ابن عربي أهميّة الخيال فأولاه عناية فائقة، الأمر الذي حدا بالمستشرق الفرنسي الكبير هنري كوريان إلى أن يضع مؤلّفا ضخما عن الشيخ الأكبر عنوانه "الخيال الخلاّق في تصوّف بن عربي".

وأيّا كانت الأسباب الكامنة وراء انبهار الشعراء بالمتصوّفة وبلغتهم، فإنّ محاولة التشبّه بهم هي في الواقع نزوع لا واع إلى العودة إلى الذات بعد كل ما حلّ بالأمّة من نكبات ومآس. وهذا إن ترجم عن شيء، إنما يترجم عنّ حاجتنا الملحّة إلى زخم روحي افتقدناه في خضمّ انخراط الشعراء في القضايا الاجتماعيّة والسياسية حتى تحوّلت القصيدة إلى شعارات باهتة لا روح فيها فطواها النسيان بمجرّد أن انتفت الظروف التي حفّت بظهورها.

● الحديث عن الحبّ عند شعراء الصوفيّة يحمل مذاقا آخر كيف يقول محمد الخالدي حال الحب؟ وما علاقته بالله والمطلق؟

– يكاد يكون الحب هو التيمة الرئيسية في أدب المتصوّفة وكلامهم وشطحاتهم. والحب والمحبّة عندهم من السعة والشمول بحيث يتعذّر الإحاطة بها، لأنّ الرمز هنا يلعب دورا مهمّا. لكن الحبّ الإلهي يظلّ هو الغاية والمطلق، بل إن الحبّ قد تحوّل، عند بعضهم إلى دين يدينون به، كما أعلن ذلك الشيخ الأكبر عندما قال (الطويل):

أدين بدين الحب أنى توجهت
ركائبه فالحب ديني وإيماني

ولا تكاد تخلو مدوّنة صوفيّة من الإشارة إلى الحبّ، فهو النسغ الذي يغذّي تجارب المتصوّفة. وقد يختلط الحب الحسّي لديهم بالحب الإلهي، أو الحب المطلق ومثال ذلك ما جرى لابن عربي، فأثناء مجاورته لمكة أقام لدى أحد أعيانها فوقع في غرام ابنته "شمس النظام" التي أوحت له ديوانه "ترجمان الأشواق" الذائع الصّيت وهو من أروع ما قيل في الحب. وعندما هاجمه الفقهاء اضطر إلى تفسيره تفسيرا رمزيا. وقد استوحيت قصة الحبّ هذه في قصيدتي "أعراس البرزخ" من مجموعتي "المرائي والمراقي".

إنّ الحبّ عندي هو هذا، أي حب يسع الكون كلّه ليعانق المطلق، وهو حب مرتبط بالجمال لأنّ الجمال تجلٍّ من تجلّيات الله. وأجمل هذه التجلّيات هي المرأة.

تقول في أحد تصريحاتك: "إن اللغة كالمرأة، عالم غامض لا تمنحك أسرارها إلا إذا امتلكتها" هذه حال اللغة، فكيف هي المرأة؟ وما أثرها في تجربتك؟

خع هذا ما توصّلت إليه من خلال صراعي مع اللغة، فهي عالم غامض تكتنفه الأسرار، وعليك لفكّ مغالقها، أن تفضّ هذه الأسرار عندها فقط تصاع إليك طيعة وتمنحك نفسها، ومن هنا فهي شبيهة إلى حدّ كبير بالمرأة لأنّ لها، هي الأخرى، مهما بدت تلقائيّة عالمها الخاص والمغلق، وللدخول إلى هذا العالم لا بدّ أن تمتلك مفاتيحه أوّلا.

أما عن أثر المرأة في تجربتي فإنّي أحيلك على مجموعتيّ "سيدة البيت العالي" و"مباهج" لتتبيّن مدى حضورها في حياتي وكتاباتي ومدى احتفائي بها. ففي المجموعة الأولى استحضار للتجربة العاطفية الأولى من خلال استنطاق الذاكرة ومن هنا غلبة السرد على أغلب قصائدها. ولن أتردّد في القول بأنّ "سيدة البيت العالي" هي رواية تشظّت إلى قصائد. أما "مباهج" فهي التجربة الحسيّة مع محاولة دائمة للارتقاء بالجسد، إنّ المرأة حاضرة في كل ما أكتب. وحتى في



الأعمال التي قد لا يكون للمرأة فيها حضور مباشر إلاّ أنها تظلّ حاضرة بشكل أو بآخر كأن تمدّك المرأة التي تحبّها بطاقة تساعدك على إنجاز مشاريعك.

● في حوار مع ماجد السامرائي (مجلة عمّان) قلت: "سعيت إلى أن أرتقي بالشعر، بوصفه شكلا تعبيريّا إلى تخوم لحظة الكشف الصوفي» كيف تمكّنت من تطويع اللغة لتبلغ سدرة المنتهى؟

– الإبداع الحقيقي هو الذي يرتقي ليبلغ مرحلة الكشف. وقد سعيت منذ وعيت ذلك إلى تحقيق ولو الحد الأدنى من هذه المهمة الصعبة، وكانت قبلتي إلى ذلك اللغة. ولا شكّ أنك لاحظت، من خلال اطّلاعك على مدوّنتي الشعرية مدى احتفائي باللغة وصراعي معها في الوقت نفسه، أنا لم أتعامل أبدا مع اللغة كأداة حيادية، فهي عندي مطلب عصي أسعى جاهدا إلى تحقيقه. فمن خلالها أحقّق ذاتي، لذلك سميت مسعاي هذا بالبحث المضني في اللغة. إنّ عشقي للغة وولعي بها لم يكونا من باب الصدفة، فقد أعجبت إعجابا شديدا في سنّ مبكّرة بشعراء المدرسة اللبنانية أمثال الأخطل الصغير وأمين نخلة وإلياس أبي شبكة وفؤاد سليمان. وأنا مدين لهؤلاء بالكثير. فقد كانت اللغة قبلهم جسدا محنطا فبعثوا فيها الحياة وأزالوا عن وجهها الأصباغ والمساحيق القديمة وألبسوها أردية العصر، فعاد إليها رواؤها ورونقها، وارتفعوا بالذائقة العربية وهذّبوها، فلم يعد الشعر نظما بلا روح وتكرارا ممجوجا لأساليب القدامى أو نسجا على منوالهم.

وبالإضافة إلى هذا الولع المبكّر باللغة، كان لظروفي الخاصة هي الأخرى، دور في تشبّثي بها كشكل من أشكال الخلاص. فقد قضيت واحدا وعشرين عاما في الغربة بين المشرق العربي وأوروبا. فكنت أشعر، وهذا طبيعي، بنوع من اليتم والضياع وشيئا فشيئا بدأت أدرك أنّ ما من شيء قادر على جمع شتاتي وذاتي المبعثرة عدا اللغة. لقد كنت في حاجة إلى وطن يؤويني فاتّخذتها وطنا أقيم فيه أينما كنت وأجمل الأوطان، في نظري، هو الذي تحمله معك أنّى ذهبت.

إنّ كل ما كتبت ما نُشر منه وما لم ينشر بعد، وهو كثير هو في نهاية الأمر محاولة للإمساك بزمام اللغة وكتابة سيرتي من خلال سيرتها هي. إن ما نشهده كعرب من انكسارات وانهيارات ما كانت لتخطر على بال أكثر الموغلين في التشاؤم جعلتني، في غمرة اليأس، أحتمي باللغة. إذ لم يبق ما يدلّ علينا كأمّة سوى اللغة. ولذلك فإنّ الحفاظ عليها وبعثها من جديد هو شكل من أشكال المقاومة وهكذا عمدت جاهدا إلى استخراج مكنون لغتنا وشحنها بطاقات جديدة لتحافظ على بكارتها وتدفّق نسغ الحياة في شرايينها فلا تموت. نعم إنّ للغة قدرة على قول ما لا يقال وارتياد تخوم تبدو محظورة للوهلة الأولى لكن لا بدّ، قبل ذلك، من اكتشاف طاقتها الهائلة، وهنا المسألة كلها.

● **كيف تقرأ الشعر العربي اليوم؟ لماذا لم نعد نرى شاعرا جديدا يستحقّ أن نخلع عليه لقب شاعر إلا مجازا؟ هل هي أزمة قضية أم أزمة لغة، أم أزمة الشعر نفسه؟**

– واقع الشعر العربي اليوم واقع غير مستقرّ، ومع ذلك وعلى عكس ما تقول، لا تفتأ الساحة الأدبية العربية تفاجئنا من حين إلى آخر بأصوات رائعة. لكن الإعلام البائس والمتخلّف أو المرتشي هو الذي يصنع أسماء ما أنزل الله بها من سلطان. ولنأخذ مثالا على ذلك الساحة التونسية، فهناك أصوات شعرية حقيقية سواء من الشباب وممن تجاوزوا سن الشباب لكنّها لا تجد مكانا لها في الفضاءات الإعلامية. القضية تعود في رأيي إلى أزمة قضية وأزمة لغة وأزمة شعر. وهي أزمات متزامنة يعضد بعضها بعضا لتتحوّل في نهاية الأمر إلى معضلة حقيقيّة يصعب معالجتها.

● **يقول الحلاّج مناجيا ربّه:**
أريدك لا أريدك للثواب
ولكني أريدك للعقاب
فكل مآربي قد نلت منها
سوى ملذوذ وجدي بالعذاب
هل الشاعر اليوم في علاقته بالشعر يركب نفس المقاصد فلم يعد الشعر يجرّ على صاحبه سوى الجوع والنفي والهوان حتّى أصبح الشاعر يعيش أحيانا على حافة الدنيا بعد أن كان يشغلها وأهلها؟

– لا شكّ أنّ رسالة الشاعر قد تغيّرت، فلم يعد هو صوت القبيلة بالرّغم من أن البعض مازال يصرّ على أن يكون صوتا لأنظمة القمع عندنا، يسبّح بحمدها وينافح عنها ويبرّر جرائمها ومن يحاول الخروج عن القطيع يكون مصيره التجويع والتشريد. فليس غريبا، والحال هذه أن يعيش الشاعر وأعني هنا الشاعر لا أشباه الشعراء والمرتزقة أن يعيش على الهامش. لكن النص الحقيقي يستطيع، مهما وضعوا أمامه من حواجز وعقبات أن يخترقها كلها ليصل إلى حيث يجب أن يصل.

● **ما سرّ ازدياد عدد أفواج "المتكالبين" كما تسمّيهم ممّن يرومون حج البيت الشعري وهم لم يقوموا بالفرائض الأخرى. إذ يفتقرون إلى الموهبة والرّؤيا والكفاءة اللغوية، هل تراهم يحلمون، عن جهل، بمقام الشاعر القديم الذي "فقد ظلّه" منذ زمن قديم؟**

– السبب وراء ازدياد المتهالكين على ارتياد ساحة الشعر هو ما أشرت إليه في معرض إجابتي عن السؤال السابق، فغياب المسؤولية والجديّة إزاء ما يطفو على الساحة من طحلب هو الذي شجّع هؤلاء المتشاعرين والمتكالبين على الشهرة المجانيّة على الانتساب إلى الشعر وهو منهم براء. ونظرا إلى كثرتهم فقد باتوا يشكّلون، كما أشرت آنفا جبهة من الرّداءة. وإذا كانت هذه الظاهرة موجودة، بهذا القدر أو ذاك في جميع الأقطار العربية إلا أنها قد اتّخذت في تونس حجما ينذر بالكارثة إذ يكفي أن يصدر أحد هؤلاء المبتورين هذيانه بين دفتي كتاب يطبعه على نفقته الخاصة حتى يكتسب صفة الشاعر. هناك ظواهر عندنا لا أبالغ إذا قلت إنها إحدى علامات الساعة، وقديما قيل: من جهل شيئا عاداه.

تجربتي الشعرية الروحية تتضمن التجربة الصوفية وتتجاوزها

● **تحدّثت منذ سنوات عن مشاريع سردية، ويهمّني هنا أن أسألك تحديدا عن مشروع الرّواية الذي قلت إنّك بصدد إنجازه. هل انتهيت منه؟ ولماذا فكّرت أصلا في كتابته بعد كل هذه المسيرة الشعرية؟**

– لقد أنجزت بالفعل عملي الروائي الأوّل منذ أكثر من ثلاث سنوات، وظللت أعيد النظر فيه كل هذه المدة، والرّواية عبارة عن معراج لكنه معراج في الزمان لا في المكان. أما عدم إصداري لهذا العمل فيعود إلى أكثر من سبب. فقد فضّلت إصدار مجموعاتي الشعرية أوّلا لأتفرّغ بعد ذلك لمشاريعي السرديّة التي خطّطت لها منذ سنوات عديدة أثناء إقامتي في أوروبا. وهناك سبب آخر هو انعدام الناشر الذي يأخذ على عاتقه نشر الأعمال الرّوائية. وحتى إذا وجد مثل هذا الناشر فإنّه يطالبك بالمساهمة ماليا في عملية الطبع. وهذا ابتزاز كما ترى. وهكذا يضطرّ الكاتب أو الشاعر إلى طبع كتبه على نفقته الخاصة. وهذا ما سأفعله إذا سمحت الظروف بذلك وربما أرسلتها إلى إحدى دور النشر العربية، علما أن هذه الأخيرة أيضا أصبحت تشترط مساهمة المؤلّف. أمّا لماذا وكيف جئت إلى الرّواية، فقد تمّ ذلك بصورة تلقائيّة، إذ بدأت أنحو في قصائدي منحىً سرديا دراميا. وقد تستغرب إذا أخبرتك بأن روايتي التي أنجزتها كان منطلقها إحدى قصائدي.

● **هل تحتمل الرّواية بمتطلّباتها الكرنفاليّة الحوارية كل هذا الزخم الرّوحي أو الرّوحاني الذي يمتلكه**

الشاعر محمد الخالدي؟

– الرّواية والحديثة منها بشكل خاص هي الجنس الأدبي الوحيد الذي يمكن أن يحتوي أجناسا وأساليب أدبية شتّى. والأمثلة على ذلك من الكثرة بحيث لا تحتاج إلى ذكر. وبعبارة أدق هي الجنس الأدبي الأكثر قابليّة للتشكّل، وهي هنا تفوق القصيدة نفسها رغم ما بلغته هذه الأخيرة من قدرات تشكيلية في العقود الأخيرة وأنا أشير هنا إلى القصيدة العربية دون سواها. من الطبيعي جدا إذن أن تتّسع الرّواية للزخم الروحي والشعري الذي أشرت إليه لأنّها أوسع مدى من القصيدة، وأقدر بالتالي على استيعاب ألوان شتى من الانفعالات والرّؤى والأحلام وتداخل الأمكنة والأزمنة ...إلخ وقد عمدت إلى بعثرة العديد من قصائدي في ثنايا الرّواية حتى اختفت ملامحها الأولى وأصبحت جزءا لا يتجزّأ من النسيج السّردي.

وينتمي مشروعي السردي الجديد الذي أنا بصدد إنجازه إلى المناخ نفسه، أي عالم التصوّف لكن مع اختلاف كبير في الشكل.

● **هل في توجّهك نحو السّرد إحساس بقرب أجل الشعر؟**

– لم يخامرني قطّ إحساس بقرب أجل الشعر رغم كثرة الناعين له. لكن قد يلجأ إلى أشكال تعبيرية أخرى كالرّواية والسينما وحتى المسرح. فأنا لا أفهم الشعر على أنه هذا الهيكل أي القصيدة أيا كان شكلها فهو عندي أشمل من ذلك بكثير، وهناك روايات عديدة تضمّنت من الشعر ما لم تتضمّنه القصائد العظيمة نفسها. الشعر إذن مناخ ولغة قبل كل شيء، فكم من قصيدة محكمة الوزن والقافية ليس فيها من الشعر شيء. وكم من نصوص لا تعدّ من الشعر ولكنها الشعر عينه. لقد كتبت روايتي كما لو كنت أكتب قصيدة. فاللغة هي نفسها والمناخ هو نفسه مع اتّساع حدقة الرؤيا.

● **هل يمكن للشاعر أن يكون شاعرا كبيرا دون أن يكون ساردا بارعا، لقد رصدنا هذه القدرة السرديّة في مجموعتك "سيدة البيت العالي" بشكل خاص.**

– نعم، هذا وارد لأنّ السرد ليس شرطا من شروط جودة الشعر، فمطوّلات السياب الثلاث المعروفة: الأسلحة والأطفال، والمومس العمياء وحفار القبور ولم تكن من عيون شعره لأنّها لا تستجيب لتقنية السرد بمفهومها الصارم. لقد كان السياب شاعرا يتدفّق منه الشعر كالسيل الهادر فأفرغ في تلك القصائد كل ما كان يعتمل في نفسه من أحاسيس جياشة، دون أن يعير الجانب الفني الأهمية التي يستحق. ويبدو أنه قد أدرك إخفاقه في هذا النوع من الشعر القصصي فعدل عنه إن السرد في الشعر يتّفق أكثر ما يتفق مع المواضيع التي تستدعي استحضار الذاكرة المثقلة بصور تستوطن أعماقها. لذلك اتّخذت معظم قصائد "سيدة البيت العالي" حتى القصيرة منها منحى سرديّا بكل ما يمثّله من وصف وحوار مباشر وغير مباشر ومونولوغ. وشخصيّا يساعدني السرد على كسر حدة الغنائية التي تفرض نفسها في مثل هذه الحالة. أما المعادلة الصعبة في هذه التقنية فهي استخدام السرد مع المحافظة على شعرية النص. وبدون تحقيق هذه المعادلة لا يمكننا الحديث عن قدرة سردية لدى الشاعر. وكما ذكرت في إجابة سابقة فإنّ مجموعتي "سيدة البيت العالي" هي عبارة عن رواية تشظّت إلى قصائد حتى أنّني أفكّر جديّا في إعادة كتابتها روائيا.

● **ذكرت أنك أوّل شاعر مغاربي استخدم التدوير، تشهد لك بذلك مجموعتك الأولى "قراءة الأسفار المحترقة" الصادرة في بغداد عام ١٩٧٤. هل من توضيح لهذه المسألة؟**

– نعم لقد كنت سبّاقا إلى استخدام هذه التقنية على مستوى المغرب العربي، ولا شكّ أن إقامتي في بغداد وأنا في تلك السن المبكّرة قد كانت وراء هذا السبق. إذ من الطبيعي أن أتأثّر بما حقّقه الشعر هناك من تطوّر ولا سيّما على مستوى الشكل، وبحكم توقي إلى التجديد ومجاراة آخر ما أنجز في هذا المجال فقد تلقّفت هذه التقنية دون تردّد وكلي وعي بأهمّيتها. فقد درج الشعراء على تدوير البيت أو المقطع أحيانا إلى أن جاء حسب الشيخ جعفر فدفع بالتدوير إلى أقصى مداه بأن دوّر القصيدة كلها. وقد تحوّلت هذه التقنية منذ ذلك الحين إلى موضة حتى بعد أن تخلى عنها حسب، مع الإشارة إلى أن هذا الأخير لم يكن هو مؤسّسها وإنما مطوّرها. ولهذه التقنية ميزاتها فهي الشكل الأمثل الذي يتيح للشاعر التعبير عن حيرته وهو يعيش متاهته الوجوديّة. ومن هنا ندرك تمسّك محمود درويش به خاصة في مطوّلاته. وهكذا ضمّت مجموعتي الأولى "قراءة الأسفار المحترقة" الصادرة ببغداد عام ١٩٧٤ بعض القصائد المدوّرة جزئيا أو كليا مثل قصيدتي "في مقهى الهافانا". علما أن قصائد المجموعة كتبت بين عامي ١٩٧٢ و١٩٧٤ عندما كنت لمّا أزل طالبا في السنة الأولى بجامعة بغداد.

على الرّغم من تنوّع التجربة من مجموعة إلى أخرى، فإنّ الجهاز العناويني في أعمالك يحمل تلك الإشراقة الصوفيّة أو الرّوحية. كيف يضع محمد الخالدي عتبات نصوصه من عناوين وتصديرات وحواش؟

● **يعنيكَ ما يسمّى بالصدمة التي يعمد إليها الكتّاب اليوم في سبك عناوينهم من خلال الاستعارة الغريبة أو عجائبيّة التركيب؟**

– بقدر ما أحرص على أن تكون عناوين كتبي بعيدة عن المعتاد والمألوف، إلاّ أنّني لا أسعى إلى إحداث الصدمة التي تتحدّث عنها. فهذا الأسلوب لا يلجأ إليه إلاّ أصحاب النصوص الجوفاء في محاولة منهم لإضفاء أهمية على ما يكتبون. ومع ذلك فإنّ اختياري لعناويني كثيرا ما يستغرق منّي وقتا طويلا. فقد ظللت أشهرا بكاملها أبحث عن عنوان لمجموعتي الثانية "كل الذين يجيئون يحملون اسمي" الصادرة عن وزارة الثقافة ببغداد. وكان الكتاب قد صُفّ وسحب في المطبعة ولم يبق إلا الغلاف وذات يوم، وفيما كنت أجتاز عتبة كلية الآداب هبط عليّ العنوان فجأة في ما يُشبه الكشف.

كل من ادّعى كتابة الشعر الصوفي لم تكن لديه أية علاقة لا بالتصوف كطريقة ولا بأي تجربة روحية

أما "سيدة البيت العالي" فهو كما لاحظ الكثيرون، أقرب إلى عنوان إحدى الروايات، وليس في هذا غرابة لأنّ هذه المجموعة كان يمكن أن تكون رواية. وأما فيما يتعلّق بالحواشي والمقدّمات، فإنّ الشعر الحديث لا يحتمل في رأيي مثل هذا الزخرف وقد عيب على السياب إكثاره من الشروحات في آخر قصائده التي أثقلها بالأسماء المستقاة من الميثولوجيا القديمة والأساطير التوراتيّة. وإجمالا أنا راض عن العناوين التي اخترتها لكتبي وإن كنت لم أستقرّ بعد على عنوان لروايتي المنجزة منذ سنوات.

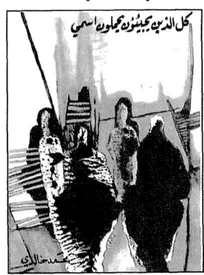
- **انطلق بعض "الشعراء" العرب يتوسّلون بالمصطلحات العلمية والنتاجات التكنولوجية حالمين بحداثة قد تدرك نصوصهم. كيف ترى مصير هذه النصوص التي اجترحها أصحابها من فضاءات الإنتاج العملي ومخابر المصطلح التقني؟**

– إنّ من يتوهّم أنّ الحداثة هي إقحام بعض المصطلحات والتسميات الحديثة في ثنايا نصوصه لهو من الجهل والسّذاجة بمكان. هذا بالإضافة إلى قصوره المعرفي وجهله بمدوّنة الشعر العربي المعاصر. فقد ظهر في الثلث الأول من القرن العشرين شعراء أطلق عليهم اسم "الشعراء العصريون" لأنّهم دأبوا على وصف المخترعات الجديدة التي انبهروا بها حتى أن بعضهم تساءل وهو يستمع إلى المذياع: "وهل بعد هذا ينطق الحجر؟" وكانت قصائد هؤلاء النّظاميين تُعطى كمحفوظات للتلاميذ حتى نهاية الستينات ثم حُذفت من المناهج الدراسية لعدم ملاءمتها لروح العصر. وقد طوى النسيان هؤلاء النظاميين فلم يعد يتذكرهم أحد فيما ظلّت غنائيات شوقي وقصائد الأخطل الصغير وإلياس أبي شبكة وأمين نخلة وغيرهم حيّة نابضة لأنّها عبّرت عن التجارب الوجدانيّة والوجودية لأصحابها. ورغم ذلك مازال البعض يتوهّم أنّه بتوسله إلى المصطلحات العلمية والتقنية يصنع الحداثة. وفي هذا دليل على جهله لا بالمدوّنة الشعرية العربية فحسب بل بما يُكتب في البلدان التي تصدّر لنا التكنولوجيا. فالشعراء هناك مازالوا يؤثرون وصف وردة مضمّخة بالندى أو الإيغال في عوالمهم الباطنية بدلا من الحديث عن المبتكرات العلمية الجديدة. إنهم يأخذون بذنب الحداثة لا بالحداثة.

وأمثال هؤلاء "الشعراء" لا يمكن وسمهم إلاّ بالتخلّف والغباء.

- **كنا أشرنا في سؤال سابق إلى إقامة الشاعر في الطفولة أو في الزمن. وفي قصيدتك المطوّلة "وطن الشاعر" من مجموعتك الأخيرة بالاسم نفسه تجعله نزيل القصيدة. هل يعني هذا أن الشاعر لا تعنيه الأمكنة مادام يقيم في غيرها (اللغة)؟**

– اعترف أن علاقتي بالمكان متوتّرة، فقد رحلت إلى المشرق في سنّ مبكّرة وبعد قضائي هناك أحد عشر عاما انتقلت إلى أوروبا التي قضيت بها عشر سنوات. ثمّ عدت إلى تونس حيث أقيم حاليا. وبسبب عدم الاستقرار هذا، كان عليّ أن أخترع وطنا روحيّا ولغويّا يؤويني تعويضا عن الوطن الجغرافي. المكان الوحيد الحاضر بكثافة في مجموعتي "وطن الشاعر"



وفي الرواية وفي أكثر من عمل آخر هو مسقط رأسي بالجنوب الغربي من البلاد التونسية. فـ"وطن الشاعر" هي احتفاء بهذا المكان بكل مفرداته من نباتات وحيوانات وأودية وهضاب وجبال وصحارى وحجارة، وما يحفّ بها من حكايات وأساطير مرتبطة بفترة الطفولة.

يمكن نسيان كل الأمكنة مهما كانت جميلة ورائعة إلاّ تلك المرتبطة بالطفولة. لذلك لم أؤرّخ قصائدي بمكان كتابتها كما يفعل عادة أغلب الشعراء وأكتفي بالإشارة إلى مكان وتاريخ نشرها، ذلك أنّ القصيدة عندي لا تحدّ لا بالزمان ولا بالمكان. فكم من قصيدة بدأتها في بغداد لتكتمل في جنيف بعد سنوات وكم من أخرى راودتني في جنيف لتتخذ صيغتها النهائية في تونس وهكذا

- **تفضّل قضاء يومك في المدينة العتيقة حيث توجد دار الكتب الوطنية. هل يعني هذا أن المدينة الحديثة لا تصلح لأن تكون فضاء شعريّا؟**

– يمكن لأيّة مدينة حديثة كانت أم عتيقة أن تشكّل فضاء شعريّا إذا قامت بينها وبين الشاعر علاقة من نوع خاص، واشتهر مثال على ذلك شارل بودلير، مبدع الحداثة. فقد كان شاعر المدينة بامتياز والمدينة هنا هي باريس، مسقط رأسه. فقد خصّها بمجموعة من القصائد سمّاها ALe spleen de Paris S. ولكن يبقى للمدينة العتيقة سحرها وغموضها لاختلاط الحاضر فيها بالماضي فكلّ معلم من معالمها، شارعا كان أو زقاقا أو مسجدا أو محلة، تاريخه وأساطيره التي لا تخلو من عجائبية أحيانا. كما أن للمدينة العتيقة ذاكرة أكثر خصبا من ذاكرة المدينة الحديثة. لذلك فهي تمنحك إحساسا بالثراء والامتلاء. لهذه الأسباب وغيرها أجد راحتي في المدينة العتيقة. وحتى عندما أزور مدينة من المدن أثناء أسفاري فإنّني أحاول في كل مرّة، التعرّف على القسم القديم منها. وأثناء إقامتي في جنيف كنت أقضي اليوم كله في المدينة العتيقة حيث توجد الجامعة ومتحف الفن والتاريخ وأروقة الفنون التشكيلية وغيرها من المعالم الثقافية. وما لفت انتباهي هناك أن السياح العرب وما أكثرهم خاصة في فصل الصيف لا يرتادون هذه الأمكنة الرائعة لأنّها، في نظرهم "خرابة".

أما هنا في تونس فأنا، كما تعرف، معتكف في المكتبة الوطنية بمحاذاة جامع الزيتونة وبذلك أكون بمنأى عن أشباه الكتّاب والشعراء لأنّهم لا يرتادون المكتبات.

- **التحرّش بالقصيدة العمودية في نصوصك الأخيرة، رأيت فيه أحد أشكال البحث عن أدوات تعبيرية**

جديدة وأنكرت أن يكون من قبيل "الردّة". كيف تبرّر هذا الاشتغال الجديد على القصيدة العمودية؟ ألا ترى في هذا الحنين بداية اعتراف بإفلاس الأنماط الشعرية المستعارة؟

– عبارة التحرّش ليست في محلّها، فقد بدأت شاعرا عموديًا، وهي البداية الطبيعية لكل شاعر حقيقي، ثم انتقلت، وبصورة تلقائية إلى قصيدة التفعيلة على غرار من سبقني من الشعراء. وقد جرّبت كل التقنيات التي وصلت إليها القصيدة العربية الحديثة. كما كانت لي إضافاتي أيضا. غير أني لم أضمّن مجموعاتي المنشورة قصائدي العمودية. لكن لا تخلو أيّ منها من أبيات ومقطوعة من شعر الشطرين وذلك من باب التوظيف. لكنني أصارحك أيضا بأنّني أحنّ، من حين إلى آخر إلى القصيدة العمودية. فقد مارستها لمدة طويلة في بداياتي الأولى وتمرّست بها. ومن هنا حنيني إليها. أضف إلى ذلك قراءاتي المستمرّة في دواوين الشعر العربي القديم. ولهذا أيضا تأثيره. وهناك سبب آخر لعلّه الأهم. فعندما نشعر بشرا وشعوبا بأنّ هناك خطرا يتهدّد وجودنا ننكفئ على أنفسنا كأن نعود إلى الماضي للاحتماء به.

وربما حق لنا الحديث عن ظاهرة العودة إلى القصيدة العمودية. فقد لمسنا هذه الظاهرة لدى الكثيرين من أعلام الحداثة ورموزها. عد إلى مجموعات محمود درويش الأخيرة وستجد فيها مقطّعات عمودية عديدة وإن وزّعها بشكل لا يوحي بذلك. كما نشر سعدي يوسف، هو الآخر قصائد ومقطوعات من هذا القبيل.

أمّا أن يكون ذلك اعترافا بإفلاس الأنماط الشعرية الحديثة فأنا لا أشاطرك الرأي. فتوظيف عمود الشعر لا يعني الاستغناء عن قصيدة التفعيلة، بل قد يدخل في تركيبتها أحيانا. أمّا قصيدة النثر فشكل آخر مغاير تماما. فهي ليست مرحلة متطوّرة في تجربة الشاعر تلي مرحلة قصيدة التفعيلة كما يتوهّم البعض. وذلك لسبب بسيط وبديهي. وهي أنها سابقة لهذه الأخيرة تاريخيا. وبإمكان الشاعر أن يمارسها إلى جانب قصيدة التفعيلة مثلما يمارس كتابة الرّواية أو القصّة أو المسرحيّة. بل قد لا أبالغ في شيء إذا قلت إنها جنس مستقلّ بذاته. ففي مجموعتي الأخيرة "وطن الشاعر" نص نثري طويل احتل نصف عدد الصفحات تقريبا. لكن هذا لا يعني أنّ هذا النص يمثّل تتويجا لتجربتي الشعريّة وإنّما هو تجربة موازية لا أكثر ولا أقل. فقصيدة النثر تتطوّر انطلاقا من ذاتها ومن آليّاتها الخاصة. فعندما كتب أدونيس وسعدي يوسف قصيدة النثر فعلا ذلك بالتوازي مع قصيدة التفعيلة ومازالت أكثر كتاباتهم من هذه الأخيرة. ولو كانت قصيدة النثر تتويجا لمسيرة الشاعر، كما ظنّ البعض، لتخلّيا نهائيا عن القصيدة الموزونة وهو ما لم يحصل.

- **أعلنت النبوءة في مجاميعك الشعرية وخاصة "المرائي والمراقي" إذ تقول: محمد هذا الذي / يجيء كل ليلة وينزوي / في حانة مهجورة نبي. هل هي نرجسيّة الشاعر التي جعلتك تعلن بأنك خاتم الشعراء؟**

– أن يتشبّه الشاعر بالنبيّ ظاهرة معروفة منذ القديم. والمقطع الذي أوردته يجب التمعّن فيه عميقا حتى لا يؤخذ على ظاهره. لا شك أنّك لاحظت استخدامي لعبارة "السمي" بكثرة في مجموعتي "المرائي والمراقي" وفي قصائد أخرى لا تضمّها هذه المجموعة. لقد وظّفت اسمي بأشكال مختلفة لإبراز البعد الرّمزي فيه. فقد سمّيت مجموعتي الثانية "كل الذين يجيئون يحملون اسمي"، وكان منطلقي آنذاك منطلقا إيديولوجيا. بعد ذلك ظلّت عبارة "السمي" تتردّد في قصائدي بدلالتيها: القومية والرّوحية معا هذه المرة. وقد عبّرت عن ذلك في قصيدتي "الأختام الثلاثة" التي ختمت بها "المرائي والمراقي"، فمحمد هو خاتم الأنبياء، وابن عربي واسمه محمد أيضا بدليل قوله: أقول هذا وأنا محمد بن العربي. كان خاتم الأولياء، وكان لابدّ من خاتم للشعراء، وقد أسيء فهم هذه القصيدة فاتّهمني البعض بالغرور والحال أنّ ما قصدته هو وجود هذه الرّابطة الرّوحية واستمرارها. أمّا النرجسيّة فهي أيضا من طبيعة المبدعين. وأعني بالنرجسيّة هنا ذلك الإحساس الذي يُشعرك بتفرّدك إذا كنت فعلا قد تمثّلت التجارب الأخرى وعرفت موقعك منها. ومثل هذه النرجسيّة تكون مشروعة، بله هي حقّ مكتسب إذا اقترنت بالمعرفة والثقافة الواسعة. أمّا أن نرى أمّيا ينصب ويرفع بحروف الجرّ وهو يلغي المدوّنة الشعرية العربية منذ امرئ القيس وصولا إلى محمود درويش باعتبارها تركة قديمة على الشاعر "الحديث" أن يتجاوزها ويتخلّص منها. فهذا هو المرض بعينه. ومثل هذه الحالات العصابية أصبحت، مع الأسف منتشرة في أوساط الأشباه وأشباه الأشباه. ومع ذلك يبقى الشاعر الحقيقي ضوءا للنبيّ، ألم يقل إيليا أبو ماضي:

إنما نحن معشر الشعراء يتجلّى سرّ النبوّة فينا.

- **في الوقت الذي يُنظّر فيه الشعراء المهووسون بالحداثة لقتل الغنائية، يواصل محمد الخالدي عزفه على أوتارها. هل يعني هذا أن حداثة القصيدة لا تشترط كسر هذه الأوتار؟**

– الشعر العربي هو أساسا شعر غنائي وإن انطوى بعضه على جانب ملحمي سردي. لكن لابدّ أن نعي أولا أنّ الغنائية بمفهومها الشائع والسّاذج أحيانا هي غنائيات بصيغة الجمع. فالسيّاب وأدونيس ومحمود درويش على سبيل المثال لا الحصر كلهم غنائيّون. لكن غنائيّتهم تختلف من واحد إلى آخر. كذلك فإنّ غنائيّتي مختلفة هي الأخرى. فقد عمدت منذ فترة طويلة إلى كسر حدّتها بأن اعتمدت تقنيات السّرد في القصيدة، كما كنت دائما حريصا على ألاّ أسقط في الغنائية المائعة المغرقة في العاطفية. وكان سبيلي إلى ذلك هو اللغة، لأنّ القاموس يفرض، في أحيان كثيرة، غنائيته الخاصة. أما أن يعمد المهووسون بالحداثة كما سمّيتهم إلى قتل الغنائية فهذا دليل على تخلّفهم لا على حداثتهم لأنّهم لا يدرون مثلا أن الفلسفة الحديثة والنقد الحديث أصبحا يكتبان بلغة الشعر.

كتبت روايتي كما لو كنت أكتب قصيدة فاللغة هي نفسها المناخ هو نفسه مع اتساع حدقة الرؤيا

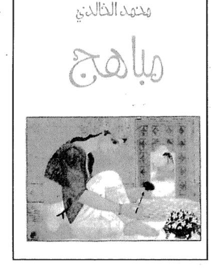
● **في حوار سابق نُشر بالقدس العربي تحدّثت عن علاقتك الحميمة بالموسيقى وبأعمال بعض الموسيقيين، فهلاّ أوضحت لنا هذه العلاقة؟**

- جاء في أقوال المولوية: "الموسيقى هي صرير باب الجنة وهو يفتح على مصراعيه" وقد أدمنت الموسيقى منذ أدركت أهميّتها حتى أنّني لم أعد أستطيع الكتابة دون الاستماع إليها. إنها الجناح الذي يحملني إلى عوالم برزخية أنهل منها ما أنهل من الصور والمشاهد المدهشة ورغم ولعي المبكر بالموسيقى فإنّ بغداد هي التي فتحت عينيّ على عالمها الشّاسع. ففيها اكتشفت المقام العراقي والمدرسة العراقية في العود. فاقتنيت أعمال ممثليها الكبار وهم الشريف محيي الدين حيدر مؤسس المدرسة وجميل بشير سلمان الشكر الذي التقيته فيما بعد وكتبت عن بعض عروضه التي قدّمها في تونس. ومع إدماني على سماع مؤلفات هؤلاء وغيرهم من أساطين العزف، أصبحت الموسيقى جزءا لا يتجزّأ من طقس الكتابة عندي. وشيئا فشيئا لاحظت أن البناء الموسيقي بدأ يتسرّب من حيث لا أدري إلى بعض قصائدي، عندها جاءتني فكرة كتابة "المقامات"، وهي ثلاثيّة استلهمت فيها أعمال الثلاثي الآنف الذكر. وفي بغداد أيضا تعرّفت على الموسيقى الكلاسيكية عن كثب من خلال برنامج تلفزيوني رائع اسمه "من الموسيقى العالمية". وبحكم اطّلاعي على حياة كبار الموسيقيين الغربيين عن طريق الأدب، فقد كان الدخول إلى عوالمهم سهلا نسبيّا بالنسبة إليّ.

● **عمدت في قصيدتك "المكاشفة" المنشورة في "المرائي والمراقي" إلى حذف عدد من الرؤى التي رآها الشاعر مستخدما تقنية البياض، وذكرت في الهامش أنها رؤى فاجعة. هل سقوط بغداد والتسابق إلى طأطأة الرّؤوس هما أولى تلك الرّؤى التي أكلها البياض؟**

- إذا كان المواطن العربي العادي قد أصيب بالذهول من هول الصدمة، فما بالك بمن قضّى شطراً من عمره وأزهى أيام شبابه في بغداد. لقد كانت صدمتي مضاعفة ومع ذلك لم أفاجأ بها لأنّني كنت تنبّأت بها. قد تبدو العبارة مبالغا فيها، لكنها الحقيقة فقد كنت أشعر أنّ حدثا جللاً سوف يقع إن عاجلا أو آجلا وأن كارثة ما ستحلّ بهذه الأمّة. علما أنّ القصيدة كتبت في أواسط الثمانينات أي قبل حرب الخليج الثانية. وقد حذفت بعض المقاطع التي وردت في الحوار بين المريد والشيخ. ومع ذلك فإنّ هول ما حدث تجاوز أحيانا تلك الرّؤيا. فهل نستغرب بعد الآن أن يجفّ النيل وينضب الفرات، كما جاء في القصيدة، إنها مسألة وقت لا غير، لأنّ كلّ البوادر تشير إلى ذلك، ألم تحوّل بعض الأنظمة العربية المساجد إلى ثكنات فيما تسعى الجماعات المتعصّبة من جهتها إلى جعلها بؤرا للعنف والكراهية إن واقعنا العربي ينذر بالقيامة وما خفي أعظم.

● **وظّفت في مجموعتك "المرائي والمراقي" أسطورة "أساف ونائلة"، وقد جاء ذلك التوظيف شفيفا فدخلت تلك الأسطورة في حوارية**



مع أساطير أخرى لتقيم تمثال القصيدة المختلفة. فما هي طريقة استخدامك للأساطير؟

- كنت دائما ولمّا أزل من المولعين بالأساطير العربية وبتاريخ العرب. وأثناء دراستي الجامعية ببغداد وقعت على موسوعة جواد علي الموسومة بتفصيل تاريخ العرب قبل الإسلام فكانت دليلي في سفري في تاريخ الجزيرة العربية وجغرافيتها وعادات أهلها وطقوسهم وشعائرهم وأسماء آلهتهم التي لا تحصى. ومازلت حتى اللحظة أعود إلى هذه الموسوعة من حين إلى آخر لأتضمّخ بعبق ذلك التاريخ الحافل والشيّق

لقد استلهمت، كغيري من الشعراء، بعض الأساطير دون الإكثار منها، كما فعل السيّاب أو إقحامها فجّا في ثنايا القصيدة على طريقة البيّاتي. كان هذا في مرحلتي الأولى، أما فيما بعد فقد عوّلت على أساطيري الخاصة أي تلك التي اجترحتها من تجاربي الشخصيّة. وأما أسطورة "أساف ونائلة" فقد استلهمتها دون الإشارة إليها بشكل مباشر، حتى أنّ القارئ العادي قد لا يتفطّن إليها لأنّني نقلتها من أصلها الوثني إلى عالم روحي-صوفي. فقصيدة "أعراس البرزخ" التي ضمّنتها هذه الأسطورة العربية القديمة تروي في الواقع قصة الحب الجارف الذي جمع في مكّة بين الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي وشمس النظام ابنة أحد أعيان المدينة التي فتنته بعلمها وجمالها فنظم فيها ديوانه "ترجمان الأشواق" الذي يُعدّ أروع ما قيل في الحب. لقد دمجت بين الأسطورة القديمة وقصّة الحب الحقيقية لخلق تركيب جديد هو مزيج من الأولى والثانية.

● **ألا ترى معي أنّ الشاعر العربي عموما ظلّ يكرّر نفسه من خلال ترديده لأساطير بعينها. لماذا ظلّ نزيل الأساطير المتداولة ولم يفتح نصّه على أخرى رابضة في الثقافات الآسيوية والإفريقية، هل فكّرت في ارتياد هذا المجال البكر؟**

- استخدام الأسطورة في الشعر العربي قديم قدم الشعر نفسه، وفي الثلث الأول من القرن العشرين أكثر الشعراء الرّومنطيقيون كجماعة أبوللو من الإشارة إلى رموز الميثيولوجيا اليونانية واللاتينية إشارات سطحية. وفي الفترة نفسها استلهم إلياس أبو شبكة الأساطير التوراتية بطريقة فنية رائعة في أكثر من قصيدة من ديوانه الصغير "أفاعي الفردوس". ولم يبدأ التوظيف الحديث للأسطورة إلا مع الرّواد وقد أشبع هذا الموضوع بالدراسة ولا حاجة إذن إلى الوقوف عنده. لكن هناك ملاحظة لابدّ منها: فبعد هزيمة حزيران عدل الشعراء، بهذا القدر أو ذاك، عن الميثولوجيا الغربية ليستمدّوا رموزهم من التراث العربي-الإسلامي.

وأعتقد أنّ السيّاب، كان سيعدل هو الآخر عن الرموز اليونانية والتوراتية لو امتدّ به العمر لكن السيّاب استطاع، على عكس مجايليه، أن يخلق أساطيره الخاصة كبويب ووفيقة والمطر الذي أسطره أيضا.

أمّا لماذا ظلّ الشاعر العربي نزيل هذه الأساطير فذلك يتعلّق بثقافته. فالمثقّف العربي عادة ما يتّخذ من الغرب نموذجا يحتذي به دون أن ينتبه إلى أنّ الشرق الأقصى يمثل بمفرده ثلثي سكان البشرية تقريبا. وإذا أضفنا إلى هذين الثلثين الحضارة الإفريقية والحضارة في أمريكا الجنوبية، فإنّ الحضارة الغربية سوف تزداد تقلّصا. إننا نجهل، مع الأسف، حضارة ثلثي البشرية مع أنها الأكثر ثراء والأكثر قربا منّا. والغريب هو أنّ الغربيين هم أوّل من تنبّه إلى ذلك فانبروا، منذ نهاية القرن التاسع عشر لدراسة الديانات الشرقية والتيّارات الروحية حتى أن كثيرين منهم اعتنقوا هذه الديانات.

- **استفدت في قصيدتك "مباهج" من الثقافة الصينية وشكّلت القصيدة مستفيدا من مبدأ "الين واليانغ"، حدّثنا عن كيفيّة هذا التوظيف، وهل تعتقد أن القارئ العربي قادر على فكّ شفرة هذا النص انطلاقا من المقدّمة المقتضبة التي وضعتها للقصيدة؟**

- لديّ اهتمام كما أسلفت بحضارات وديانات الشرق الأقصى، وقد عمّقت معرفتي بها أثناء إقامتي في أوروبا. وشيئا فشيئا استوعبت بعض تعاليمها لأنّ من الصعب أن تهتدي إلى أسرارها أو تفكّ مغالقها. ولتحقيق ذلك لابدّ من عشرة طويلة. وقد كانت معرفتي بالتصوّف الإسلامي خير دليل للضرب في هذه المتاهة الجديدة التي اكتشفتها أو لنقل قادتني إليها اليد الخفيّة. وكان طبيعيّا أن أستفيد من هذا الزخم الهائل من الأدب والحكم والفلسفة من ذلك مبدأ الين واليانغ أي مبدأ الذكورة والأنوثة وكل طاقتين تكمل إحداهما الأخرى. والقصيدة عبارة عن حوار بين رجل وامرأة في حالة من الوجد قصوى، ويستمر الحوار إلى أن يتّحد الجسدان اتحادا كاملا في آخر القصيدة فلا يبقى سوى صوت واحد هو صوتهما مجتمعيْن. لقد استغرقت مني كتابة "مباهج" وقتا طويلا مغيّرا في كل مرّة شكلها وبنيتها إلى أن استقرّت على الصورة التي نشرت بها إنّ "مباهج" قصيدة ايروسية بكل ما تعنيه الكلمة ومع ذلك تمكن قراءتها من مكان عام أمام الجمهور العائق الوحيد الذي يحول دون ذلك هو صعوبة قراءتها. أما أن يكون القارئ العربي مؤهّلا لفكّ شفرتها فذلك مرهون بمدى ثقافته واطّلاعه على الحضارات الأخرى وآدابها ودياناتها. وما ينطبق على "مباهج" ينطبق أيضا على أغلب ما كتبت. ففي قصائدي والمركّبة منها بصورة خاصة الكثير من المفاتيح التي يصعب الاهتداء إليها، وأتمنّى أن يظهر مستقبلا الناقد القادر على فضّ هذه الرموز والاهتداء إلى مرجعيّتها.

- **ما سرّ اهتمامك بالأعشى؟ هل ترى فيه النموذج لتعبر من خلاله إلى نصّ خمري؟ وهل في هذا الاختيار رغبة في الانزياح عن الثقافة النواسية للشاعر العربي؟**

- إعجابي بالأعشى الأكبر لأنّ هناك عُشوا كُثرا لا حدود له، حتى أنّني خصصته بقصيدتين من مجموعتي "مباهج" هما "الأعشى ومباهجه" و"الصحراء تحتفي بالأعشى". ففي شعره طلاوة وعذوبة قلّ مثيلهما. لذلك لُقّب بصناجة العرب. وهو إلى ذلك شخصيّة مركّبة، فقد كان جوّاب آفاق ورحّالة لا يكلّ همّه الوحيد البحث عن المتع الحسيّة. وقد أفاد كثيرا من أسفاره تلك كما نلاحظ ذلك من خلال الكلمات الفارسيّة والإشارات الدينية النصرانية المبثوثة في ثنايا قصائده. ورغم احتكاكه بالنصرانيّة يظلّ الأعشى وثنيّا بكل ما تعنيه العبارة. ولا يمكن أن تنظر إليه إلاّ من هذه الزاوية. لقد عاش وثنيّته هذه بكل حريّة فكان يمارس طقوسه الحسيّة دون وازع من دين أو ضمير، على عكسه خلفه أبي نواس.

استلهمت كغيري من الشعراء بعض الأساطير دون الإكثار كما فعل السياب أو البياتي

فاللذة لدى هذا الأخير كانت ممزوجة بالألم حتى وهي في ذروتها. أمّا لدى الأعشى فقد ظلّت لذّة خالصة من أجل اللذة لا يشوبها أيّ إحساس بالمرارة أو الندم فهو لم يكن في حاجة إلى توبة تمحو ذنوبه، ولم يكن في حاجة إلى طلب المغفرة من إله يخشاه. فهو لم يعرف مفهوم المعصية أو الحلال والحرام بمفهومهما الديني الرّدعي. أمّا آلهته وما أكثرهم فكان يتقرّب منهم لدرء المجهول أو خوفا من عناصر الطبيعة الغامضة. لقد جعلت منه صنوا للصحراء فكلاهما ظامئ لا يرتوي، وباختصار فإنّ اهتمامي بالأعشى يدخل في إطار اهتمامي بكل ما هو بكر وقريب من الوثنية.

- **لاحظنا في مجموعتك "مباهج" احتفاء واضحا بالرّسم والرّسامين، فاستنطقت الألوان في قصيدتك "مملكة الألوان" ثمّ رأيناك تقرأ لوحات الرسام التونسي جلال بن عبد الله قراءة شعرية، فهل تعتقد أنّ الرّسم جزء من الثقافة الشعرية التي يجب على الشاعر المعاصر أن يمتلكها؟**

- من الطبيعيّ جدّا أن أكون باعتباري شاعرا من المولعين بكلّ الفنون ومنها الرّسم. ودعني أصارحك بأن استفادتي من هذه الفنون في نصّي الشعري، والنثري على حد سواء تفوق استفادتي من الأدب، أو ليس الشعر في جوهره مزيجا من الصور والإيقاعات. لقد حدّثتك في إجابة سابقة عن ولعي بالموسيقى ومحاولتي استلهام أعمال بعض كبار عازفي العود العراقيّين شعرا، كذلك حاولت استلهام أعمال بعض الرسامين وتوظيف الألوان في كتاباتي.

إنّ عدم تداخل الفنون عندنا وتفاعلها فيما بينها كما حدث ويحدث في الغرب جعل إبداعنا يعاني من فقر الدم. وهذا ما حاولت تفاديه حتى لا أصاب بهذا الدّاء لذلك فأنا أفضّل زيارة معرض للفنون التشكيلية على حضور أمسية شعرية تسمع فيها كل شيء عدا الشعر.

أمّا قراءتي للوحات الرّسام التونسي جلال بن عبد الله فقد كان منطلقها الأول إعجابي بأعمال هذا الفنّان التي استأثرت في معظمها بجسد المرأة بكل بذخه وعنفوانه. وقد رسمها وسط مناخات

شرقية ساحرة مع إبراز مفاتنها وجمالها الأسطوري حتى لكأن الشرق كله قد اختُصر فيها.

● **هل وراء اختيارك للوحات جلال عبد الله غاية فنيّة؟ هل هناك علاقة بين القصيدة والأنثى تجعلهما يتعالقان؟**

– بين القصيدة والمرأة أكثر من وشيجة، فإذا كانت القصيدة هي اللغة بامتياز فإن للجسد أيضا لغته، وإذا سلّمنا بأن القصيدة إيقاع، بل هي الإيقاع في أروع صورة، فإنّ للجسد إيقاعه هو الآخر، ينشئه من تناسق أجزائه وتناغمها. وكانت نساء جلال بن عبد الله نموذجا رائعا لهذا التناغم، يضاف إليه الجوّ الشرقيّ المضمّخ بالأساطير الذي يسبحن فيه. وهذا كلّه مدعاة للتأمّل والشعر. لقد استنطقت هؤلاء النسوة وهنّ في كامل زينتهنّ وفتنتهنّ لحظة اكتمالهنّ خلقا سويّا على يدي الفنان، لكنّني أنشأت بموازاتهنّ وبوحي منهنّ خلقا جديدا هو تلك القصائد التّسع. هناك إذن تماه بين عمل الفنّان بل محاولة لرسمهنّ من جديد بواسطة الكلمات هذه المرة. وبعبارة أخرى نقلتهنّ من صورتهن الجامدة على اللوحة إلى صورة حيّة تنبض بالحركة والفعل. إنّ بين الأنثى والقصيدة أوجُه شبه عديدة، فكلتاهما عصية، متمنّعة لا تَسْلَسُ ولا تنقاد سهولة، إنّ المرأة قارّة سابعة، أما القصيدة فهي متاهة، وعليك أن تكون عارفا بنزواتهما وإلاّ ضعت فيهما وضيّعتهما.

● **إذن لاشكّ أن ولعك بالضوء والألوان يعود إلى فترة الطفولة**

– لقد كانت طفولتي قوس قزح حقيقيّا، فالجنوب التونسي لمن لا يعرفه عبارة عن مهرجان هائل من الضوء، وقد أدركت، وأنا في تلك السن أن الفراشات لا تطير إلاّ في ضوء النهار والأزهار لا تنفتح ما لم تستحم بأشعة الشمس، وأنّ الطيور تأوي إلى وكناتها إذا أدلهم الجو بسبب الأمطار أو الزوابع إنّ للألوان فتنة لا تضاهيها في رأيي إلا فتنة الموسيقى، ومن هنا ولع الشعراء والفنانين بكيمياء الألوان، في محاولة للقبض عليها، ذلك أن الألوان هي في حقيقتها مجرّد وهم أو خدعة إن شئت، فلا الأبيض أبيض ولا الأسود أسود ولا الأصفر أصفر وهكذا فالألوان لا يمكن إرجاعها إلى خانة بعينها ومن هنا صعوبة التقاطها. لقد فتنت الألوان شاعر ألمانيا العظيم غوتيه فألّف كتابه الشهير "نظرية الألوان" بعد رحلة قام بها إلى إيطاليا، مصدر الضوء بالنسبة إلى الأوروبيين. وقد شغف رسّامو عصره بكتابه هذا. إن الألوان والأضواء وأقصد هنا الطبيعية منها جزء من ذاكرتي حتى أنّني كنت أسافر، عندما كنت في أوروبا، على أجنحة الخيال لأستحمّ في برك الضوء بالجنوب علّها تمنحني بعض الطاقة.

● **لنتحدّث الآن عن التجربة الحسيّة، هل عشتها منفردة أم متداخلة مع التجارب العاطفية والروحية الأخرى؟**

– تتزامن التجربة الحسيّة عادة مع فترة المراهقة، لكنّها تظلّ تتّسم بالفوضويّة والاندفاع، ولا يمكننا الحديث عن تجربة حسية حقيقية إلا إذا تجاوز الإنسان سنّ المراهقة والشباب الأوّل. إن الحسيّة كما أفهمها لا تكتمل إلاّ إذا كانت اتحادا بين الرّوح والجسد وإلاّ عدّت ممارسة بهيميّة، علما أن هناك من يدعو إلى هذا النوع من الممارسة الحسيّة، باعتبارها شكلا من أشكال الوثنية البدائية، أيّ قبل أن يتلوّث الإنسان ويفقد بكارته الأولى. وردّا على الجزء الثاني من سؤالك، فإنّني أجيبك بأنّ أيّ تجربة حسيّة لا بدّ أن تكون متداخلة مع التجارب العاطفية والروحية الأخرى تشكلّ حقلا جديدا من التجارب أكثر ثراء.

● **لاحظنا عودة قوية للإيروسي في الكتابات الشعرية المعاصرة ومنها مجموعتك "مباهج". كيف تقرأ هذه العودة؟ ولماذا هذا الاحتفاء بإيروس؟**

– لنتّفق أوّلا حول مفهوم الإيروسية، فالإيروسية الأدبية لا تعني البورنوغرافيا أو البذاءة، لذلك لا يكاد يخلو تراث شعب من الشعوب من نص إيروتيكي أو أكثر. ولعلّ أشهرها هو الكما سوترا، أقدم نص إيروتيكي هندي. وتقابل كاما، في اللغة السنسكريتيّة الحقل الدلالي الايروسي، وتعني أساسا لذة المتعة. والكاما سوترا نص مفتوح للجميع لكن الغربيّين جعلوا منه كتابا جنسيّا. كما أنه أقل جرأة من التماثيل التي تزيّن أجمل معابد الهند والتي هي عبارة عن ترجمة بصرية له. وتتخذ هذه التماثيل أوضاعا جنسية في منتهى الجرأة أو هكذا تبدو على الأقل لأنّ الديانة الهندوسية ترى فيها مجرّد طقوس وشعائر قابلة للتأويل، علما أن الكاما سوترا ينتهي بقسم باطني، سحري

وقد وجدت الإيروسية الأدبية في الشعر العربي منذ القديم، منذ امرئ القيس والأعشى والنابغة في وصفه للمتجرّدة زوجة النعمان كما تحفل كتب الأدب، على امتداد العصور، بكتابات عن النساء والجنس، وهي من الكثرة بحيث يضيق المجال عن ذكرها. ومن بين الذين تناولوا هذا الموضوع شيوخ موقّرون، وهذا دليل على أن أجدادنا كانوا أوسع أفقا وأرحب صدرا منا.

أما بخصوص مجموعتي "مباهج" فهي لا تدخل في باب العودة إلى الايروسية كما ذكرت. لأنّ كلّ ما أكتبه يصدر عن تجربة. وقد حاولت أن أروحن الجسد لأنّه يكون أجمل وأشهى إذا تروحن. فالجمال، في أروع صوره، كثيرا ما يتّخذ بعدا صوفيا. وللمتصوفة تجارب مهمّة في هذا المجال، هي الأصدق والأكثر عمقا في التعامل مع الجسد. ألم يقولوا: "لا تصلح المحبة بين اثنين حتى يقول الواحد منهما للآخر يا أنا". وما نشيد الإنشاد، وهو الآخر من أقدم النصوص الإيروسية، إلاّ تعبير عن هذا الاتحاد بين الرّوحي والجسدي، فمن يميّز بين الروح والجسد، كما يقول أوسكار وايلد، لا يملك لا الرّوح ولا الجسد

إنّ "مباهج" هي مدوّنة العشق والاحتفاء بالجسد في جميع أحواله، مع محاولتي إضفاء طابع روحاني عليه ليصير أكثر بهاء وأكثر ألقا. وتبقى الإيروسية مجالا واسعا للإبداع، فقد اتخذت، على سبيل المثال، طابعا وثنيا لدى ديفد هربرت لورانس الذي يرى أن تحرير المجتمع يمرّ عبر تحرير الجسد.

● **كيف يمكن أن يجتمع الشعر بما هو لغة الروح بمناخات الجسد، هل في هذا الجمع بحث عن كنه الإنسان؟**

– لا أتّفق معك في هذا التعريف للشعر، فهذا الأخير هو قبل كل شيء لغة الخيال ولغة اللاوعي، أي لغة تتجاوز الواقع وإن تضمّنته أحيانا. صحيح أن الخيالي والرّوحي كثيرا ما يلتقيان وقد

يسند أحدهما الآخر ليسيرا جنبا إلى جنب، يستمدان الطاقة من بعضهما البعض. كما أنّ مناخات الجسد قد تكون شعرية أو روحية هي الأخرى، رغم أن الجسد يظلّ، في اعتقادي يحتفظ بوثيته أو بشيء منها على الأقل. فالغرائز، كما يقرّ بذلك علم النفس بدائية في أصلها وهي تستوطننا منذ عهد آدم وحوّاء

الجزء الثاني من سؤالك مهمّ جدا نعم إن الجمع بين لغة الشعر ولغة الجسد هو بحث، لا أقول عن كنه الإنسان، بل عن تجديد كنه الإنسان. فالشعر متاهة لا بدء لها ولا آخر، والجسد هو أيضا متاهة لا بدء لها ولا آخر. فقد قال الأديب الفرنسي الشهير أندريه مالرو: "إنّ المرأة قارة سابعة" ولا يمكن لي أن أضيف شيئا آخر للتعبير عمّا يكتنزه جسد المرأة من أسرار وألغاز. إن الروحي أو الشعري المتلبس بالجسد بحيث لا يمكن الفصل بينهما، وبالتالي فهما يكوّنان هوية الإنسان وقد أضيف كينونته.

● **نحن نعلم ما أعطاه محمد الخالدي للشعر، فماذا أعطاه الشعر يا ترى؟**

– أعطاني القدرة على المقاومة والتحدّي في زمن انهيار القيم واندحار الأحلام. وكما منحتني تجاربي الرّوحية طاقة هائلة على التحمّل والصبر، منحني هو أيضا طاقة هائلة على اجتراح الأحلام والتشبّث بها رغم كل مظاهر الدمار الشامل المحدقة بنا. وبقدر ما أخلصت له أخلص لي، فعندما خانني الوطن الأكبر ثمّ الوطن الأصغر آواني الشعر فكان لي خير وطن. وعندما حوربت وحوصرت وحرمت من لقمة العيش كان هو عزائي وملجئي. فبفضله قاومت، وبفضله حاصرت من حاولوا حصاري وانتصرت عليهم في عقر دارهم، وبفضله اكتسبت سمعة واحتراما في كل البلاد العربية فيما ظلّ خصومي نكرات رغم الدعم الذي يتلقّونه ورغم ما يغدق عليهم من هبات وأوسمة ونياشين، فمن لا نص له لن يكتب له الخلود حتى لو تزين بمئات النياشين والأوسمة.

● **يقول النفري: "كلما اتّسعت الرؤيا ضاقت العبارة". هل يحدث للخالدي أن يريد القصيدة فتتمنّع عنه؟ حدّثنا عن وجع الكتابة ولحظاتها العصيّة**

– هذه المقولة هي أخطر ما قيل عن مكابدة المبدع في كل العصور وأبعدها أثرا. ولا غرابة أن يكون صاحبها واحدا من أكبر المتصوّفة، فالصوفي هو وحده القادر على الغوص في هذه الأعماق السديمية النائية والوقوف على "حقائق جوهرية"، لا يدركها سواه إن كل إبداع حقيقي، هو بالضرورة عمل صعب، وحتى عندما ينجز يظل محتفظا بغموضه فلا يمنح نفسه بسهولة إن المكابدة هي قدر المبدع. وما من إنجاز حقيقي جدير بالبقاء إلاّ وكان نتيجة لمعاناة شديدة. ومن سمات القصيدة التمنّع، كما تتمنّع المرأة، فالإلهام ليس حالة مستمرّة كما يتوهّم البعض. لأنّه لو استمرّ لاحترق الشاعر في أتونه، إنه عبارة عن لحظات أو بوارق بلغة الصوفية تضيء فجأة فتكشف لك عن خبايا وأسرار لم تكن تتوقعها القصيدة عندي تتشكّل أولا كمناخ ثم تتواتر البوارق مختلفة في الطول والقصر بحسب الحالة فأسجّلها. فإذا شذت بارقة عن هذا المناخ عزلتها جانبا.

وقد يستمرّ اشتغالي على القصيدة وأعني هنا القصائد المركبة والطويلة أشهرا وربما سنة أو أكثر. وفي الأثناء تنبت إلى جانبها مقطعات قصيرة ومركزة عادة ما تكون جماعا لتلك البوارق التي عزلتها جانبا. وعندما أشعر أن القصيدة اكتملت تبدأ بعد ذلك عملية المونتاج أو التركيب. وهي المتعة الكبرى عندي ولذّة ما بعدها من لذّة وأنا أبني القصيدة حجرا حجرا، سطرا سطرا، وكلمة كلمة حتى تكتمل خلقا سويا هنا تتدخل الصنعة، فالمبدع لا يكون مبدعا حقيقيا ما لم يكن يتقن صنعته، والصنعة في الشعر، بالإضافة إلى كونها معرفة، هي أيضا حسّ نقدي ذاتي

● **هل يشكّل الشابي عقدة حقيقية للشاعر التونسي؟**

– هناك في الواقع أكثر من عقدة، هناك عقدة اسمها الشابي وهناك عقدة اسمها محمود المسعدي، وهناك ثالثة وهي أقلّ حدة اسمها البشير خريف (في مجال الرواية). وقد حاولت أن أفهم سبب هذه العقدة لكنّني لم أتوصّل إلى نتيجة مقنعة سوى أن هذا البلد الصغير الذي هو تونس يجب أن يظل صغيرا في كل شيء مع أننا مقارنة ببلدان أخرى كثيرة لسنا بلدا صغيرا هناك نزوع أو إرادة مّا أجهل مصدرها تريدنا أن نظل صغارا، كأنّنا نستكثر أن يكون لدينا أكثر من شابّي واحد ومسعدي واحد وخريف واحد إنها عقدة بيضة الديك، لكن المؤلم في المسألة هو أنّ هؤلاء المفردين إذا ما استثنينا الشابي الذي وفد علينا من المشرق غير معروفين في البلاد العربية.

لم تعد لدي رغبة في السفر من اجل السفر، لأن السفر الحقيقي هو السفر الباطني

● **قبل أن نودّع هذا الحوار ليسافر إلى عمّان، ماذا عن السفر وأنت الذي عشت بين الشرق والغرب أكثر من عشرين عاما؟**

– سافرت، كما تعرف كثيرا، وأقمت تحت أكثر من سماء سنوات طويلة وبالتالي لم تعد لديّ رغبة في السفر من أجل السفر، لأنّ السفر الحقيقي هو السفر الباطني. فعندما استغرق في التأمّل أستحضر كل المدن والأصقاع التي زرتها أو أرغب في زيارتها فتحط أمامي. فأتجول في شوارعها وأرتاد حاناتها وملاهيها إنّ السفر، بمعناه الجغرافي لم يعد يعني لي شيئا سوى أنه فرصة للالتقاء بالأحبة والأصدقاء، فلديّ أصدقاء في جميع أنحاء الوطن العربي، وكم تمنّيت لو اجتمعت بهم جميعا في مكان من هذا العالم. ولأنّ هذه الأمنية مستحيلة، فإنّني أستعيض عنها بالحلم أثناء تأملاتي فأستحضرهم كلهم في لحظة واحدة ليقاسموني نبيذي وموسيقاي المفضّلين.

هامش:

❖ أسقطنا من الحوار آراء محمد الخالدي في المشهد الثقافي التونسي وذلك بعد استشارة الشاعر لأنّنا رأينا في مواقف الخالدي ما قد يمسّ من بعد الأسماء وليست عمّان ثقافية الفضاء المناسب لمناقشة قضايا محليّة فاكتفينا بما نراه نافعا للقارئ العربي وما يكون مداره على تجربة الشاعر.



ثقافة الهوية ..وفضاء التعدد!

ليلى الأطرش

تحدي الهوية والحفاظ عليها هاجس لمعظم الكتاب والباحثين ممن يخشون هجمة الآخر بثقافته ولغته في عصر الفضاء وتقنية العولمة.

فهل مقومات الهوية من الهشاشة والضعف لتذوب بمجرد التماس المتنامي مع الثقافات الأخرى؟ وهل الفضاء مصدر تهديد حقيقي للثقافة القومية؟

الدراسات الإعلامية والاجتماعية تؤشر على غير هذا، فالتجمعات العرقية في الدول التي تقوم على التعددية وتفتح أبوابها للهجرة أحدث فيها إعلام الفضاء العربي ردة عكسية وعمق شعورها العرقي وهو يخاطبها في المهجر بلغتها ودينها ويقدم ثقافته الأصلية من خلال برامجه وحواراته.

فاطمة المرنيسي المفكرة وعالمة الاجتماع المغربية قامت بدراسة على شرائح واسعة من المشاهدين العرب حول التغيير في التفكير الجمعي العربي" الأمّة" خاصة مع هجمة النساء على الإعلام الفضائي بكثافة غير مسبوقة، وإثارتهن لموضوعات جنسية وسياسية ودينية لم يكن يسمح لنساء الإعلام الأرضي الرسمي بالاقتراب منها -ولا حتى لرجاله- في شبح الرقابة الذي حوّل الإعلام العربي إلى أبواق دعاية للأنظمة الحاكمة فأفقده قدرته وحدد دوره.

هناك ثلاثون ألف امرأة تعمل في الإعلام الفضائي من أصل خمسين ألفا، ولكنهن كما في بقية قطاعات العمل الأخرى قلة منهن وصلن إلى مدير قناة أو في مجلس إدارتها لتسهم في رسم استراتيجية إعلامية، ولكن نساء الإعلام الفضائي غيرن كثيرا في المفهوم الاجتماعي ونظرته إلى قدرة النساء، بعد ما حققته مراسلات الفضائيات في فلسطين والعراق من إعجاب الأمة كلها لشجاعتهن ومهنيّتهن العالية، والأسماء كثيرة وإن ظلت شيرين أبو عاقلة وجيفارا البديري وهديل الربيعي وهديل وهدان أبرز من أحدث التغيير في قبول المرأة بل والإعجاب بها حين تخوض مناطق التوتر والحروب.

ظاهرة لافتة في بحث المرنيسي على المهاجرين العرب من مختلف الأقطار العربية هي أن معظمهم عرّفوا أنفسهم بأنهم عرب،أو عرب أميركيون، فتنامي الشعور القومي بدا واضحا مع تواصلهم مع أوطانهم ولغتهم وديانتهم عبر الفضاء، ومعظم المسلمين يحرصون على مشاهدة نقل الصلاة من مكة ، ويبحث المسيحيون عن صلواتهم المنقولة في المناسبات الدينية.

ولأن الفرد العربي العادي يقضي أمام الشاشات بين ٨-٩ ساعات يوميا . ترتفع مع برامج رمضان بشكل لافت- مقابل ٢-٣ ساعات للأمريكي العادي، يمكننا أن نتبين بوضوح أثر الفضائيات على التفكير الجمعي العربي، داخل الوطن العربي الكبير وفي المهجر خلال عقد فضائي مضى وما حمله من قبول للاختلاط كما في برامج جماهيرية يتعايش فيها الجنسان في مكان واحد ويقبل على مشاهدتها مختلف الشرائح العمرية والاجتماعية.

لقد جمع الفضاء التلفزيوني الأسر من جديد حول جهاز التلفزيون في ظاهرة اجتماعية واضحة،ولكن ما يزعج الآباء هو طرح القضايا الجنسية بحرية لا تناسب- في رأيهم- الثقافة العربية، في حين تعتقد الغالبية أن برامج الأطفال ما زالت قليلة ولا تلبي احتياجات أطفال هذا العصر.

ومعظم المهاجرين العرب لا يشاهدون المحطات الأمريكية في الأزمات السياسية التي تطال المنطقة العربية، بل يلجأون إلى القنوات العربية الإخبارية المتخصصة، وإلى قنوات بلدانهم في الأيام العادية.

لقد خلصت دراسة المرنيسي إلى أن القنوات الفضائية عمقت شعور المهاجرين من مختلف الشعوب بهويتهم الإثنية وربطتهم بجذورهم وعمّقت شعورهم القومي والديني وأحيته حتى لهؤلاء الذين مضى على هجرتهم أربعة عقود أو يزيد.

ولا ينطبق هذا الارتداد إلى الهوية والأصول على الأجيال الجديدة من المهاجرين، فمعظم هؤلاء يعيشون انفصاما بين رغبة الأهل في العودة إلى الجذور الثقافية الإثنية وما تحمله من قيم وعادات تتناقض تماما مع ما يعيشونه ويتعلمونه ويتكلمون به في مجتمعهم الجديد الذي ولدوا فيه، وربما يفسر هذا الانفصام ارتفاع عدد جرائم الشرف الذي بين الجاليات الإسلامية المهاجرة، وعودة كثير من الفتيات لارتداء الحجاب اقتناعا أو رضوخا.

الفضاء الإعلامي وسيلة سريعة لإحداث التحولات الفكرية والاجتماعية التي كانت تتم ببطء شديد، وهو لا يشكل تهديدا للهوية أو خطرا عليها، المهم ألا تصير الهوية مشجبا للانغلاقية وقبول التعدد وتمازج الثقافات لأنها سمة العصر القادم.

أول مخرجة سعودية تتحدى التابو الديني، وتؤسس للريادة الزمنية في الأقل

هيفاء المنصور تتساءل في فيلمها الأول: مَنْ هو السفّاح .. ومَنْ هي الضحية؟

عدنان حسين أحمد - روتردام

ليس أمراً عابراً أن تُسجّل الريادة الزمنية للفنانة هيفاء المنصور بوصفها أول مخرجة سينمائية في المملكة العربية السعودية، فالمخرجون السينمائيون في السعودية على أهميتهم في مضمار الدراما التلفزيونية، والمسرح، لم ينجزوا حتى الآن فيلماً روائياً طويلاً واحداً للأسباب المعروفة المتعلقة بثنائية التحليل والتحريم. فمن غير المعقول ألا يستطع مخرجون من طراز عبد الله محيسن، ومشعل العنزي، وسعد الخميسي، وغافل الفاضل، وعبد الخالق الغانم، وعلي الأمير، على إختلاف مواهبهم الإخراجية ومستوياتهم الفنية أن ينجزوا فيلماً روائياً طويلاً يقترن بإسم السعودية "في القرن الحادي والعشرين"، أي بعد مرور "١٠٩" سنوات على تقديم "الأخوان لوميير" أول عرض للأفلام المتحركة في ٢٨ كانون الأول ١٨٩٥ بواسطة جهاز "السينماغراف" وفي صالة تتوافر فيها بعض الشروط والمواصفات الفنية. إن عزوف دول الخليج برمتها، وليس السعودية وحدها، عن هذه الوسيلة الإعلامية والفنية الخطيرة أمر يدعو إلى التساؤل، والإستغراب، والدهشة. فعندما نراجع تاريخ السينما الخليجية قبل ربع قرن فلا يقفز إلى أذهاننا سوى فيلمين هما "بس يا بحر" و"عرس الزين" لخالد صديق، وفيلم "الصمت" لهاشم محمد، وقبل بضعة أشهر أنجز المخرج البحريني بسّام الذوادي فيلمه الجديد "زائر" بعد فيلمه الروائي القصير الأول "الحاجز"، كما أنجز المخرج الكويتي محمد الشمري فيلم "شباب كول"، وهناك فيلم إماراتي جديد للمخرج هاني الشيباني الذي سبق له أن قدّم أفلاماً متواضعة من بينها "ليلة شتاء دافئة" و"جوهرة"، ولا بد من الإشارة إلى المخرج الإماراتي وليد الشحي الذي أنجز فيلمه الجميل "طوي عشبة" فضلاً عن أفلامه التسجيلية المعروفة، وما زلنا نسمع أخباراً متفرقة عن أول فيلم روائي سعودي لم يرَ النور بعد! من هنا تأتي أهمية ذيوع إسم المخرجة السينمائية هيفاء المنصور، وإنتشارها في الوسط الفني تحديداً بعد أن رفدت المكتبة السينمائية العربية بثلاثة أفلام سردية قصيرة أو ما نُطلق عليها بالإنكليزية "Short narrative films" وقد ساهمت في هذه الأفلام مساهمة كبيرة ليس على صعيد الإخراج حسب، وإنما على صعيد كتابة القصة والسيناريو، والتمثيل، والتصوير، وربما كانت ستُمنتج أفلامها لو أنها توافرت على خبرة المونتيرة. وقد إستعانت غير مرة بأخيها هارون المنصور، وأختها سارة، وبإبن شقيقتها عبد العزيز عبدالله


هيفاء المنصور

من أجل التغلب على العقبات المادية والإجتماعية التي تصادف هذا النمط من العمل الفني الذي لم تقتحمه المرأة السعودية بعد، ومازال العمل السينمائي على ما يبدو في المملكة عيباً أو محرّماً، أو يقع في دائرة المكروهات في الأقل.

هاجس البصمة الأولى

لا يخالجني الشك مطلقاً في أن هيفاء المنصور هي فنانة، ذكية، لمّاحة تحسب لكل خطوة حسابها، فحتى خوضها في مجال الإخراج السينمائي لم يأت إعتباطاً، وإنما جاء نتيجة لقراءة دقيقة لواقع الحال الفني في السعودية. ولأنها لم تتمكن من أدواتها الفنية بعد، ولم تمتلك زمام السيطرة على التقنيات الصوتية والبصرية فقد إلتجأت إلى قصة "السفاح" التي يمكن أن نضعها تحت تصنيف "الإثارة، والترّقب، والعنف". فالصدمة في هذا الفيلم القصير الذي لم تجتز مدته الـ "٧" دقائق و"١٢" ثانية كانت كافية لأن تمسك المشاهد من تلابيبه، ولا تدعه يلتقط أنفاسه وهو يتابع بحذر شديد قصة ذات طابع أسطوري أقرب إلى الخرافة منه إلى حكايات الواقع المعيوش على غرابتها وشذوذها. فقصة الفيلم مبنية على شائعة، وقد دُهشت حقاً حينما إكتشفت أوجه التشابه بين قصة "السفاح" الذي إنتقل من البحرين إلى السعودية متستراً بزي "إمرأة"، ومتفنناً في التسلل إلى البيوت، حيث يغتصب النساء، ثم يقتلهن بطريقة بشعة لا تخلو من جانب رمزي شديد الإيحاء كونه يتخفى بزي النساء المحجبات، أو بشكل أدق، المنقّبات اللواتي لا ترَ منهن حتى العيون أو أطراف أنامل اليدين! وبين قصة "أبو طُبر" في بغداد الذي كان يقطّع أوصال ضحاياه من النساء والرجال والأطفال بطبر الجزارين! فالنتيجة واحدة وإن إختلفت الغايات. حكاية السفاح ذات طابع خرافي صنعتها الذاكرة الشعبية، فقد يكون هذا المواطن سعودياً، ينتمي بالضرورة إلى التيار الأصولي المتشدد الذي يطالب بأن تبقى المرأة أسيرة البيت، وألا ترى العالم المحيط بها إلا من وراء النقاب الأسود، فلهذا كان المشهد الأول صادماً

بالنسبة لي وأنا أرى النساء السعوديات ملفعات بالسواد، ومعتمات، وكأن الضباب يعّم السوق برمته، أو ربما يجتاح المدينة كلها. إذن، فإن تغشية هذه الوجوه النسوية، وتغطيتها بهالة من الضباب أمر مقصود، والهدف منه هو القول بأن المرأة مغيّبة، أو غير موجودة، أو لا ملامح لها في الأقل ضمن المجتمعات الأصولية المتشددة التي تصادر حق النساء، وتتكلم نيابة عنهن، وتحد من حريتهن، ولا تترك لهن إمكانية الحركة إلا بين جدران المنزل التي لا تتسرب منها الآهات. المشكلة في شخصية هذا السفاح الدموي الملفّع بلباس المرأة " الشرعي " الذي يغتصب النساء الضحايا بطريقة وحشية " سادية " ثم يقدم على إرتكاب جريمة القتل بطريقة بشعة كأن يهشم رؤوس الضحايا على مرمر أحواض المغاسل. وهذه القصة المروّعة لها أس حكائي يتلخص في أن هذا السفاح الذي أخذ مدلولات واسعة وعميقة كان يتزيا بزي خادمة، وقد وصل ذات مرة إلى بيت سيدة إطمأنت إليه، فبدأ بوضع أقراص الحبوب المنومة في الشاي الذي يقدمه إليها، وحينما يجتاحها الخدر كان يمارس معها الجنس، وهكذا تكررت العملية إلى أن إكتشفت ذات يوم أنها حامل فعرفت الطريق إلى الجاني لأنه " هو الوحيد الذي كان متواجداً معها خلال أشهر الحمل وما سبقها بأيام معدودة " . هذا التداخل بين شخصية الأصولي المتشدد، والرجل المتخفي بزي إمرأة محجبة، والسفاح السادي، ورجل الدين التقليدي الذي تعرض إلى غسيل دماغ، والطارئ على الحياة المدينية، والبعيد عن الحضارة والمدنية، يحتمل العديد من التفسيرات، كما يثير في الوقت ذاته الكثير من محاور الجدل والنقاش حامي الوطيس. كما يمكن ترحيل دلالته إلى معان مريبة، وتوظيف الرمز الديني لجوانب إرهابية تثير الإرتباك، وتبعث على التشويش. قوبل فيلم " منْ " بالترحاب من الجمهور السعودي، كما أثنى عليه كل من شاهده في مسابقة " أفلام من الإمارات "، والأهم من ذلك أن النقاد السينمائيين قد إحتفوا بالفيلم غب عرضه مباشرة، وقد كُتبت عنه بعض الدراسات النقدية، وأرى من المناسب أن أتوقف عند التقييم النقدي المهم الذي قدمه الناقد السينمائي محمد رضا في الدليل السنوي المصور للسينما العربية والعالمية، إذ يقول " هناك محاولة روائية مثيرة للإهتمام لمخرجة سعودية تقدم أول فيلم لها. "منْ؟"

المرأة مغيّبة أو غير موجودة ولا ملامح لها ضمن المجتمعات الأصولية المتشددة التي تصادر حق النساء

يبدو كما لو كان جزءاً من فيلم لم يكتمل. له بداية بالتأكيد، ولكن يمكن إضافة مشاهد عليه لأنه في الحقيقة عبارة عن طموح لسرد عمل روائي أكبر. هناك قاتل ومغتصب نساء طليق، وبطلة الفيلم " المخرجة نفسها " الضحية المحتملة. بعدها يستمر المنوال: القاتل المتنكر في زي امرأة يدخل منزلاً آخر. ينتهي الفلم." ولو تأملنا هذه الأسطر الأربع جيداً لوجدنا فيها إشادة كبيرة يمكن أن نلمسها منذ مفتتح التقييم الذي وصفه بـ " محاولة روائية مثيرة للإهتمام " وهذا تقييم فني دقيق لأن القصة تنطوي على عناصر الشد والإثارة والترقب المقرون بالعنف، والبشاعة السادية، فالثيمة التي تناولتها المخرجة هي ثيمة درامية معقدة جداً قابلة للنمو والتطور وبلوغ الذروة، ثم الإنحدار السريع إلى النهاية. الإشارة الثانية في هذا التقييم النقدي المقبول هو " أن الفيلم لم يكتمل، وحينما قضى السفاح على الضحية الأولى لم تنته متوالية القتل التي بُنيت عليها فكرة الفيلم، بمعنى أن إمكانية البناء السردي لا تزال قائمة لتطوير الأحداث وتفجيرها في أكثر من بيت لتأكيد الشائعة التي روجت لهذا السفاح ورسمت له صورة غريبة، مضطربة لم يستطع المتخصصون تحديد ملامحها الخارجية، وطبيعتها الجوانية. كان على مؤلفة النص ومخرجة الفيلم أن تكشف لنا جوانب مختلفة من طبيعة هذه الشخصية التي قد تكون عصابية، أو متزمتة، وتبين سبب هذا القلق، وعدم الإتزان في سلوكها الدموي الذي لا يستكين إلا خلال رؤيته لمنظر الدماء الساخنة التي تتفجر من رؤوس الضحايا النساء. هل نستطيع القول إنه يريد القضاء على عنصر الإخصاب والتناسل والأمومة في الكون؟ هل يفصح الفيلم من طرف خفي بأن التشدد الديني قد يفضي إلى حمامات من الدماء قد تبدأ ولا تنتهي؟ أم أن ثيمة الفيلم تريد أن تقول بأن عجز المرأة، وصمتها، وسلبيتها هي التي تؤدي بالنتيجة إلى قتل الأنثى في المجتمعات الذكورية التي تُقصي المرأة، وتصادر حقها في الوجود؟ لم تستطع الكاتبة والمخرجة التي إعتمدت على نص ثري وصادم أن تقدم وجهة نظر واضحة المعالم بصدد مرتكب هذه الجرائم النكراء. فحتى عنوان الفيلم " منْ ؟ " جاء بصيغة تساؤل مبهم وكأنها، أي الكاتبة والمخرجة هيفاء، لا تعرف من هو مرتكب الجريمة، ولماذا؟ وكل الذي فعلته أنها لاحقته في منزل الضحية الأولى، وتركتنا نتابعه إلى أن ولج في بيت الضحية الثانية ليواصل مسلسل عنفه الجنسي والدموي في آن معاً. الإشادة الثانية التي قدمها الناقدُ محمد رضا هي إشادة تقنية، وهذا ما يحسب لمصلحة المخرجة هيفاء المنصور التي لا تزال تؤسس لمشروعها الفني إذ قال: " سينمائياً، لقطات الفيلم صحيحة التأليف، الكاميرا صحيحة الحركة، المشكلة في أن الفيلم لا يترك أثراً، لأن وجهة النظر فيه شبه معدومة. " فطالما أن لقطات الفيلم تخلو من العيوب التقنية لأن المَشاهد والتكوينات وحركة الشخصيات قد تم تصويرها بزوايا مضبوطة، البعض منها لقطات مكبّرة، هذا فضلاً عن المونتير الذي قطّع الصور بطريقة فنية حافظ فيها على إيقاع متناغم لا يشعر فيه المتلقي بعثرات أو هزّات تعكّر إنسيابية الفيلم وتدفق حركته. أما وجهة النظر المعدومة فقد أشرنا إليها سابقاً لأن المساحة الزمنية للفيلم ضيقة جداً إلى درجة لم تُتح فيها الفرصة للمؤلفة والمخرجة أن تعبّر عن وجهة نظرها في هذا الموضوع الحساس الذي " تفاداه كثير من العاملين في مجال الفن "كما ذهبت الكاتبة السعودية وجيهة الحويدر. إذن، ألا تستحق هذه المخرجة الشابة أن ننحني إجلالاً لجرأتها، وشجاعتها في كشف المستور، وإثارة هذه الأسئلة المؤرقة لعل أبرزها: ما طبيعة هوية المرأة العربية المغيّبة، التي تتلفع بالسواد، وتلوذ بالصمت، وتختبئ وراء كواليس الخجل، ولا تخرج عن بيت الطاعة، لأن هناك الرجل الشرقي الذي يقوم بكل شيء نيابة عنها، بل ويحز عنقها وهو مرتد زي إمرأة محجبة، مغلقة مثل طلسم عصي على الحل. بالرغم من أن هيفاء المنصور لم

تدرس التمثيل إلا أنها أدت دور الضحية بإتقان شديد، وربما يكون مشهد الإغتصاب من أقوى مشاهد الفيلم الذي كان يستنطق وحشية السفاح، ورعب الضحية في آن معاً. وقد لعبت الموسيقى المرافقة للحدث دوراً كبيراً في خلق عناصر التوتر والخوف والإنفعال الذي إنتاب الضحية لحظة مباغتتها واغتصابها بهذه الطريقة السادية المرعبة. كما تقمص هارون المنصور دور " السفاح " بشكل جيد بحيث استطاع أن يبث الخوف ليس في نفس ضحيته، وإنما امتد به إلى نفوس المشاهدين.

غياب اللحظة التنويرية في رسم النهايات الدالة، أنا والآخر نموذجاً

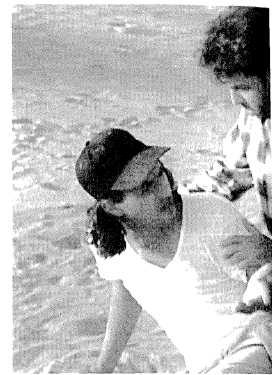
غالباً ما تختار المخرجة السعودية هيفاء المنصور موضوعات ساخنة تعالج من خلالها قضايا الواقع الراهن. فبعد فيلمها القصير " مَنْ ؟ " الذي عالج شائعة السفاح الذي يغتصب النساء، ثم يقتلهن وهو متستر بلباس إمرأة منقّبة، والذي يُعد من أفلام الإثارة والترقب والعنف، والذي يتمحور حول تغيّيب المرأة، والإمعان في إقصائها من المشهد الحياتي. ثم تناولت في فيلمها الثاني " الرحيل المر " ظاهرة الهجرة، والإنقطاع عن الجذور، الأمر الذي يفضي بالبطل إلى الشعور بعدم الإنتماء إلى أي مكان، وضياع الهوية. أما في فيلمها الثالث " أنا والآخر " الذي عُرض هذا العام في جامعة سنترال فلوريدا، وفي مسابقة أفلام من الإمارات، كما عرض مرتين في مهرجان الفيلم العربي في روتردام. وقد وصفه النقاد بأنه فيلم جريء يتصدى لأوجه الصراع الفكري الذي تشهده المملكة العربية السعودية هذه الأيام. فإذا كان " الرحيل المر " يتميز بسِمة الواقعية الشاعرية فإن فيلم " أنا والآخر " تطغى عليه صيغة السؤال الفلسفي أو السياسي المثير للجدل الذي يتعاطى مع الخلايا الثاوية للإرهاب بوصفه ظاهرة كونية هزّت العالم في مطلع الألفية الثالثة على وجه التحديد. وربما يكون مسقط رأس المخرجة هيفاء المنصور في مدينة الخُبَر التي تعرضت إلى أعمال تخريبية مروّعة قد لعب دوراً تحريضياً في تناول موضوعة حساسة كالتطرف الديني مُمثلة بالشخصية الأصولية المتزمتة التي تقمصها الفنان مشعل المطيري، وبرع في أدائها بحيث بدا مُستَفِزاً، وثقيل الوطأة في طرح أفكاره الميتافيزيقية التي لا تنسجم مع روح العصر، ولعل اعتراضه الأول على الجملة الساخرة أو الفكهة التي تفوه بها زميله المعتدل أو الذي يمثل التيار الوسطي " طلال السدر " حينما قال مبتهجاً وهو يستمع إلى أغنية الفنانة نانسي عجرم " أخاصمك آه . . أسيبك لا " بأن المطربين والمطربات هم الذين يجمعون العرب ويوحدونهم، فلم يجد الأصولي المتشدد رداً مناسباً سوى تقريعه، ولومه لأنه يستمع إلى هذه الأغاني الفاسقة والماجنة بدلاً من البحث عن أشياء تنفعه في الآخرة. وعندما يصطدم بالشخصية الليبرالية المتحررة " صالح العلياني " الذي يتغزل بجمال الوطن، والسماء، والحرية، ويتحامل على الإرهابيين القتلة حتى تبلغ ثيمة الفيلم إلى ذروتها عندما يجتمعون حول النار التي أوقدوها في أول الليل بعد أن تعطلت سيارتهم وهم في الطريق إلى عملهم في قلب الصحراء. إذ يدين كل منهما الآخر، فالأصولي ما أن يسمع بإسم أمريكا في نشرة الأخبار حتى يصرخ كالملسوع " اللهم زلزل الأرض من تحت أقدامهم " وحينما يتأمل في النار الموقدة أمامه يقول " أن نار جنهم التي أعدت للكافرين هي أكبر من هذه النار بآلاف المرات، اللهم نجنا منها "، بينما يدين الليبرالي المتحضّر أعمال العنف والإرهاب ويحمّل المتطرفين مسؤولية التفجيرات التي تحدث هنا وهناك في أطراف المملكة السعودية وغيرها من بلدان العالم. أما " طلال السدر " الذي يمثل التيار الوسطي المعتدل فيكتفي بتقريع الطرفين، ولومهما لأنه يريد أن يعود إلى منزله " سالماً غانماً، لا قاتلاً ولا مقتولاً " وهو يعتقد أن الحقيقة لا يمتلكها أي من الطرفين، فهو يرى أن الليبرالي إبن حيّه، وبيئته التي يعرفها جيداً، كما يعتقد بأن الأصولي هو رجل مؤمن يعرف ربه.

صرامة البنية الأرسطية

في فيلمها الأول " مَن ؟ " نكتشف منذ البدء أن هناك بنية أرسطية، وقصة محبوكة يمكن متابعة نمو شخصياتها، وتصاعد حدثها الدرامي، وتلمّس نهايتها في الأقل لأن النهاية ظلت مفتوحة وعائمة لكنها تشير إلى أن متوالية القتل لا تزال مستمرة. أما فيلم " أنا والآخر " فهو يطرح مجموعة من التناقضات من خلال ثلاث شخصيات لا نعرف عنهم شيئاً، لكن



مظهرهم الخارجي يوحي بدواخلهم، فالشاب الألحى نعرف أنه أصولي متشدد ليس من خلال لحيته الكثة، ومسواكه الذي لم يسقط من يده وهو يشوّص أسنانه البيضاء اللاصفة، وإنما من خلال الجُمل والعبارات العدائية التي يرشق بها صديقيه اللذين يرافقانه في مهمة العمل الرسمية، فلا هو راض عن زميله الذي يرقص، ويستخفه الطربُ على أنغام أغنية نانسي عجرم، ولا هو مقتنع بتأملات الشاب الليبرالي المتفتح ذي الشعر الطويل الذي استعار " موضته " من الغرب الأوروبي. والليبرالي صالح العلياني مُستغرق في عالمه الخاص، وهو منحاز كلياً إلى الغرب ومؤمن بالتطورات العلمية التي أحدثها، واجتاح العالم من خلالها. فالغرب من وجهة نظره هو الذي يصنع كل شيء، بينما نحن في دول العالم الثالث لم نصنع على حد قوله " لا موبايل ولا سيارة ". أما الشخص الثالث المعتدل أو الوسطي " طلال السدر " فهو يتحرك في منطقة عائمة بين التطرف والتفتح، ويريد أن ينجو بنفسه فقط. وهو يمثل عنصر الموازنة التوفيقية بين الشخصيتين المتصارعتين سواء بصمت أو بشكل جهوري. فبنية النص في هذا الفيلم هي بنية " مسطّحة " تسير بخط مستقيم، حتى أن شكل الصراع لا يفضي إلى ذروة محددة. وهذه البنية، إن جاز لي التعبير، هي بنية تأملية تأخذ شكل الحوار المتوتر، المشدود، الذي لا يتعدى حدود طرح وجهات النظر من دون تحويلها إلى رموز وشيفرات ذات مضامين إيحائية يمكن لها أن تصعّد من القيمة الفكرية لهذه الطروحات. فالليبرالي غارق في تأملاته بوصف الوطن الجميل الذي يحرضه على إستذكار أبيات شعرية



رومانسية تتغزل بمفاتن الوطن الآسر. إذ يقول:

" وطني أراه بكل حسن مرَّ بي في روعة الفيروز، في النوّار

في كل أحلام الصبا وربيعها في الغيم، في الصحراء، في الأمطار "

ثم يمضي في وصف النجوم المعلقة في كبد السماء وكأنها قطع من الألماس المتوهج الذي يملأ صفحة السماء بشعاعه الذي يسلب الألباب. بينما تظل الشخصية المعتدلة التي تريد أن تعيش من دون خسائر، وتعود مساءً إلى البيت من دون منغصات، فلا هي تريد الإستغراق في التأمل إلى حد الشاعرية، كما هو حال الشخصية الليبرالية، بحجة أنها تُدرك هذه الحياة الدنيا، وجمالها الرومانسي الأخاذ، وكأن الآخرين لا يدركون شيئاً من هذا القبيل، ولا تريد من الأصوليين بالمقابل أن يكونوا أوصياء على الآخرين لأنهم يعتقدون بأنهم يمتلكون الحقيقة كاملة وأن الآخرين بعيدون عنها تماماً، وربما هو يفلسف قضية الإيمان بطريقة مبسطة حينما يقول بأن " ربنا رب قلوب " في إشارة إلى أن الإيمان هو مسألة شخصية بين الإنسان وخالقه، وهي لا تحتاج إلى وسيط أو مؤسسة دينية تحتكر هذه العلاقة الخاصة بين العبد وربه. نخلص إلى القول إن كاتبة النص والسيناريو لم تفلح في خلق قصة فنية ذات بناء أرسطي مشدود يوصل المتلقي إلى نتيجة محددة، بالرغم من أن هذا النمط من الكتابة قد تجاوزه الزمن، وصار المؤلفون يعتمدون على نصوص مفتوحة، لكنها موحية، وقادرة على الترميز، والدلالة بحيث تفضي بالمتلقي إلى نهايات مجدية، قابلة للتصديق.

الومضة أو اللحظة التنويرية في رسم النهايات

لم تنجح المخرجة هيفاء المنصور في رسم نهاية منطقية، معقولة في فيلم " أنا والآخر ". فبعد أن تعطلت السيارة، وهي إشارة إلى عطب الحوار الفكري بين " المهندسين الثلاثة "، ثم الإنطلاق ثانية من أجل تنفيذ هذه المهمة التي لم نعرف طبيعتها، فكل الذي عرفناه أن الرحلة ستستغرق أربع ساعات إذا ما تتبع الليبرالي الذي يقود السيارة الخريطة التي كانت بيد الأصولي المتشدد الذي يرشد صديقيه من خلال المعلومات المتاحة في خريطته. وكانت هناك فرصة نادرة لرسم نهاية ناجحة فنياً بعد أن بلغ الصراع أوجه بين الطرفين المتفتح والمتزمت، وهي حينما دهم الأصولي الليبرالي وحاول دهسه بعجلات السيارة التي غاصت في الرمل. هذه هي نهاية منطقية جداً فغالباً ما يرفض المتزمتون مواصلة الحوار، والذهاب به إلى أقصاه، غير أن المخرجة فضلت الذهاب إلى نهاية مباشرة لأنها تريد أن تقول فقط بأن الليبرالي يتقبل الأصولي، وبالعكس. ولكن تظل هذه النهاية المباشرة محصورة في " خانة " التمنيات. فما الضير في أن يبقى الطرفان مختلفين، وهذا ما هو حاصل في أرض الواقع المعيش يومياً. هذه النهايات المفتوحة على الفراغ أو اللاجدوى لا تقدّم فيلماً ناجحاً، وهذه هي مشكلة أساسية تعاني منها أفلام هيفاء المنصور. وكنت أتمنى عليها أن تنتبه إلى ملاحظة الناقد السينمائي محمد رضا الذي أشار بوضوح إلى أن فيلمها الأول ظلّ ناقصاً، وأن الرؤية السردية لم تنته بعد. وفي فيلمها الثاني " الرحيل المر " الذي لم تقنعنا نهايته لأن الصبي غادر القرية وهو طفل صغير له مبرراته التي لم نتعرف عليها جيداً، لكنه لم يقفل راجعاً، ولم نتعرف على أسباب عزوفه عن العودة، وكيف أصبح لا ينتمي إلى أي مكان! وبالرغم من هذه الهنات الفنية التي أتمنى على هيفاء أن تتداركها في أفلامها القادمة، وبالذات فيلمها الجديد الذي يعالج قضية " الحريم " في السعودية خاصة أو في العالم العربي عامة، تظل هيفاء كاتبة ومخرجة موهوبة وجريئة وقادرة على العطاء. وستثبت السنوات القادمة صحة ما أذهب إليه، مُعتمداً في هذا الجزم، والرأي القاطع، على إصرارها، وصبرها، وسعة صدرها في تقبل النقد، والملاحظات التي تقوّم من مسار تجربتها الفنية على صعيد الكتابة والتصوير والتمثيل والإخراج.

● نال هذا الفيلم جائزة تقديرية في الدورة الرابعة لمهرجان الفيلم العربي في روتردام، وتم التنويه بجرأة المخرجة هيفاء المنصور في تناولها للموضوعات الساخنة المُستمدة من الواقع السعودي الراهن.

وللإحاطة بمختلف جوانب تجربتها الفنية والحياتية فقد ارتأينا أن ننشر تفاصيل هذا الحوار المعمق الذي أجريناه على هامش مهرجان الفيلم العربي في روتردام من أجل التعرف على طبيعة معاناتها في إخراج هذه الأفلام الثلاثة في مجتمع لا يزال ينظر إلى السينما بعين الريبة والشك والتحريم.

أنا ضد تحويل الممثل إلى آلة أو جسد ينفذ ما يُملى عليه

تنحدر هيفاء المنصور من أسرة فنية، تُولي الثقافة والفنون جزءاً كبيراً من عنايتها. فوالدها عبد الرحمن المنصور هو واحد من روّاد قصيدة التفعيلة الحديثة في السعودية، وأختها الكبيرة فنانة تشكيلية، وأخوها الأكبر ملحن معروف. فلا غرابة أن تختار هيفاء المنصور دراسة الأدب الإنكليزي المقارن في الجامعة الأمريكية في القاهرة، وتتخرج منها عام ١٩٩٧، ثم درست لاحقاً إدارة الأعمال في جامعة هال البريطانية، وبعدها تفرغت للورش والدورات السينمائية فأتقنت كتابة السيناريو، والتصوير، والإخراج، واضطرت في فيلميها " مَنْ " و" الرحيل المر " أن تشترك في التمثيل لعدم توفر الكادر النسائي. وعبر رحلة قصيرة إستطاعت هيفاء المنصور أن تنجز ثلاثة أفلام روائية قصيرة هي " مَن "، " الرحيل المر " و" أنا والآخر " وتستعد لفيلمها الرابع الذي يعالج قضية الحريم في السعودية. تعتبر هيفاء المنصور أول مخرجة سينمائية في السعودية، خصوصاً بعد أن صوّرت فيلمها الثالث " أنا والآخر "

سينمائياً، إذ اعتمدت في تصوير فيلميها الأولين على تقنية الديجيتال التي أصبحت مُتاحة للجميع. وبالرغم من حداثة تجربتها الإخراجية زمنياً إلا أن إسم هيفاء المنصور بات يقترن بأسماء مخرجين سعوديين مهمين " مع فارق المنجز الفني طبعاً " أمثال عبدالله محيسن، مشعل العنزي، سعد الخميسي، عبد الخالق الغانم، غافل الفاضل، وعلي الأمير. وبمناسبة اشتراكها في الدورة الرابعة لمهرجان الفيلم العربي في روتردام بفيلم " أنا والآخر " الذي حاز على جائزة تقديرية التقيناها على هامش المهرجان، وكان لنا معها هذا الحوار:

● درست الأدب الإنجليزي المقارن في الجامعة الأمريكية في القاهرة، كما درست إدارة الأعمال في جامعة هال البريطانية. كيف تبلور الهاجس السينمائي لديك؟ ومنْ ساعد على تفتح هذا الهاجس الفني، هل ثمة أصدقاء أو أصابع خفية كانت تحرّضك على تحقيق هذا الهاجس، أم أن هناك رؤىً وإرهاصات فنية محددة كانت كامنة في نفسك ووجدت طريقها إلى النور في اللحظة المناسبة؟

– أعتقد أن الهاجس الذي تتحدث عنه كان ذاتياً، أو أسرياً في أغلب الأحوال، ولم يلعب فيه تحريض الأصدقاء أو المعارف أي دور. والسبب هو أنني كنت أعيش وسط عائلة فنية منذ الطفولة، فأبي عبد الرحمن المنصور كان شاعراً معروفاً، صحيح أنه كان شاعراً مُقلاً، لكنه كان من أوائل الذين كتبوا شعر التفعيلة الحديث. وأختي الكبيرة كانت رسّامة لها منجز تشكيلي واضح، وأخي الأكبر كان ملحناً. عشت وسط هذا الجو الثقافي الذي يحترم الفن بكل أشكاله، ولا يفرّق بين أنواعه الإبداعية. لهذا السبب لم أشعر بالخوف من الخوض في هذا المجال الفني، وأعني به الإخراج السينمائي. دراستي للأدب الإنكليزي المقارن لعبت دوراً مهماً في صقل موهبتي الإخراجية، كما ساعدتني كثيراً في كتابة قصص أفلامي أو إعداد سيناريوهاتها وحواراتها. ولا بد من القول بأنني كنت منذ أيام الدراسة الإبتدائية والثانوية أعشق الأفلام السينمائية، وأحب مشاهدتها، وحينما لا أجد فرصة لمشاهدة فيلم سينمائي جميل كنت أستعيض عنها بخشبة المسرح المدرسي.



● لقد ركزتِ في إجابتك على الجو الثقافي والفني الذي كنت تعيشين في وسطه، أنا أريد أن أبحث عن النزوع الفني، كيف تولّد لديك هذا الهاجس الفني، وخصوصاً الهاجس البصري في السينما والتلفاز على وجه التحديد؟

– منذ أيام الدراسة الأولى كنت أقوم بإخراج المسرحيات في المدرسة، وفي الجامعة إزداد هذا النشاط المسرحي، والثقافي أيضاً، إذ كنا نؤلف نشرة جدارية عن الثقافة السعودية، ونعرّف بها. وعندما كبرت قليلاً شعرت أنني أحب السينما، وأريد أن أشاهد الأفلام، لذلك بدأت أقرأ أغلب ما يكتب عن السينما، وفي حينها شعرت بأنني يجب أن آخذ قراراتي بنفسي، ولا أقبل أن يملي عليّ أحد هذه القرارات الشخصية. هكذا أحببت السينما، فتمكن مني هذا الحب، فقررت أن أدرس السينما. وفي تلك الأثناء شاركت بفيلم " مَنْ؟ " في مسابقة مهرجان سينمائي في الإمارات العربية المتحدة إسمه " أفلام من الإمارات " وقد رحب بي السينمائي المعروف مسعود أمر الله كما هو دأبه في الترحيب بمخرجي الأفلام المبتدئة كلهم. وهذه المشاركة بحد ذاتها أعتبرها محرضاً حقيقياً للشروع في هذا الطريق الجميل.

● هل أنت متمردة بطبيعتك، أو هل في مكوناتك الشخصية شيء من هذا التمرد بحيث اخترت الإخراج مهنة، ودرست الأدب الإنكليزي، وسافرت كثيراً، وأخرجت أفلاماً جريئة؟

– والله أنا لا أحس بأنني متمردة، وإنما أشعر أنني أريد أن أفعل شيئاً وفعلته، أو قُل لدي أحلام أريد أحققها فحققت البعض منها. لم يكن القصد أن أتمرد، وإنما أردت أن أفعل أشياءً أرى فيها نفسي وذاتي. أحس أن الإنسان يجب أن يفعل الأشياء التي يجد نفسه فيها لكي يحقق إنسانيته، وإلا فسيكون الإنسان إمعة لا شخصية له إن لم يحقق ما يريد.

● حينما بدأت كسينمائية هل وضعت في ذهنك أنك ستكونين المخرجة الأولى في السعودية؟

– أبداً، لأنني ببساطة لم أكن أتوقع أن أحداً سينتبه إلى تجربتي. حمداً لله أن صار لي ولتجربتي الفنية بعض القبول.

● كم هو عدد المخرجين السعوديين الذين يشغلون فعلاً مكانة المخرج السينمائي الذي يقدّم إنجازاً سينمائياً واضح المعالم؟

– هناك عدد محدود من المخرجين السعوديين من بينهم الأستاذ عبد الله محيسن، ومشعل العنزي. هناك مخرج سعودي شاب حاول أن يشترك في مهرجان بانوراما في الإمارات إسمه علي الأمير! ولا بد من الإشارة إلى المخرج سعد الخميس الذي يريد الآن أن يصنع فيلماً بعنوان " الخلايا النائمة "، هذا فضلاً عن مخرجي الدراما التلفزيونية بينهم عبد الخالق الغانم، وغافل الغانم وغيرهم ممن لا تحضرني أسماؤهم الآن. لقد أتاحت تقنية الديجيتال منذ وقت ليس بالقصير للكثير من المخرجين أن يصنعوا أفلاماً قصيرة، وبتكلفة مادية بسيطة. إن الشخص الذي يتوافر على موهبة فنية ما أو مسكون بهاجس إبداعي لم يعقه الجانب المادي، لكن تظل التجربة السعودية محاصرة ضمن البوتقة التي هي

فيها. أتمنى على السعوديين خاصة والخليجيين عامة أن ينفتحوا على هذه التجربة البصرية المهمة. وفي حوار سابق قلت إن على الخليجيين أن يحتكوا بالتجارب السينمائية الأخرى من أجل خدمة تجربتهم السينمائية الوليدة.

● كيف تكوّنت فكرة الفيلم الأول " منْ " بإعتباره الإطلالة الأولى لك على المشاهد السعودي خاصة أو العربي عامة، هل كان النص لك شخصياً أم لكاتب آخر؟ ومن أعد السيناريو إذا كان هناك كاتب سيناريو؟

– في فيلم " من " أنا تكلمت مع الأستاذ مسعود أمر الله، وهو الذي أعطاني اللائحة، وقال لي يجب أن تراعي الشروط التالية، ويجب أن تكون المشاركة بعنصر إماراتي. إبتدأت في تلك الفترة بالبحث عن قصة، في تلك الأثناء كانت هناك قصة " السفّاح " الذي يرتكب الجريمة تلو الأخرى، وقد أشيع في حينها بأنه " إمرأة " ثم تبين أنه رجل يتخفى في زي إمرأة منقّبة. هذه القصة تفصح لك عن غياب هوية المرأة. وتشير إلى إستغلالها حتى في موضوع القتل. أحسست أن هذه القصة تتحدث عن هذا السفاح بشكل مهول. أنا أخذت هذه الشائعة، وعالجتها معالجة سينمائية فنية بسيطة، صحيح لم يأخذ هذا الفيلم جائزة في أي مهرجان، ولكنه نجح جداً على مستوى الشارع السعودي، ونشر على الإنترنيت وشاهده الكثيرون، وأنا أحسست أن هذا الفيلم حقق لي شهرة جماهيرية واسعة.

● كيف قوبل الفيلم الأول نقدياً؟

– كتب عن هذا الفيلم الأستاذ محمد رضا، كما كتب آخرون عروضاً عن الفيلم، وهم على العموم فرحون بتجربتي كسعودية تقدم شيئاً مختلفاً وجريئاً. على مستوى النقاد لم يصدر شيئاً ضد تجربتي الإخراجية، وحقيقة أنا أعتبر نفسي مبتدئة بالرغم من أنني أنجزت ثلاثة أفلام، وسأنجز الفيلم الرابع عما قريب. أنا لا أنكر أن تجربتي ما تزال في أول مراحلها، ولكنني مصرة على التعلم، وإكتساب الخبرة. على مستوى الشارع هناك بعض الناس شعروا بأن هذا الفيلم يتصدى لهم ولعاداتهم وتقاليدهم، وهناك الرأي الآخر الذي يشعرك بضرورة الإنفتاح والتعاطي مع مشكلات العصر الحديث. بإختصار كان الفيلم مثيراً للجدل من نواحٍ مختلفة.

لم يصدر أي نقد ضد تجربتي الإخراجية ولكنني اعتبر نفسي مبتدئة

وجريئاً في طرحة لقضية حساسة جداً حتى وإن جاءت في إطار شائعة لا غير.

● ما هي أبرز نقاط الإثارة والجدل في هذا الفيلم؟

– الفيلم يبتدئ بعبارة " نخاف المجهول، وبعضنا بلا وجوه، ويظل السؤال: منْ؟ " كثير منا كان يعتقد أنني أهاجم الحجاب، وأهاجم العباءة، وهذا كما تعرف موضوع حساس في السعودية، أو في دول الخليج العربي برمتها، ولكنني كنت أركز على غياب الهوية. فعندما أقول نخاف المجهول، وبعضنا بلا وجوه أعني غياب الهوية. وأعني إستغلال المرأة، كما أتيح إمكانية التأويل حين أكشف في النهاية بأن هذا السفاح ليس إمرأة وإنما هو رجل مجرم متخفٍ في زي إمرأة محجبة بالسواد من أعلى رأسها إلى أصابع قدميها.

● كيف ولد فيلمك الثاني " الرحيل المر " ووجد طريقه إلى الوجود؟

– فيلم " الرحيل المر " يتحدث عن شاب صغير أو عن التغريب بمفهومه الأوسع. هذا الفيلم مدته ١٢ دقيقة، وهو روائي قصير. الفيلم يتحدث عن الهجرة للمدينة وللمدنية، هذه الهجرة التي دعتنا أن ننسى حضارتنا وزماننا وبساطتنا. شاب سعودي بسيط، وجميل، وراق يقدر الفن والغناء والشعر والكلمة الشعرية الجميلة يهاجر بحجة الدراسة ولا يعود. هناك أشياء كثيرة ضاعت بسبب النزوح من القرى إلى المدينة، أو لنقل إلى الحياة المدنية، وهذه المدنية بمفهومها السعودي هي ضياع للكثير من الأشياء. مثلما ضاع الولد الصغير الذي ترك أهله من أجل الدراسة ولم يرجع لهم بعد أن تولّد لديه إحساس بالغربة والتغريب وعدم الإنتماء إلى أي مكان.

● الفيلم الثالث " أنا والآخر " هل كان هذا التضاد مرسوماً في ذهنك مسبقاً، هل أخرجت هذا الفيلم إعتماداً على نوايا مسبقة لهذه الإثارة الجدلية أو الفكرة المستفزة، أم لأن الموضوع ساخن وحار على الساحة العالمية؟ هل هناك أسباب فنية إن لم تكن هناك أسباب آيديولوجية؟

– بصراحة أنا دائماً أريد لفيلمي أن يعكس شيئاً مما يحصل في الواقع الراهن في السعودية. الشيء الحاصل في السعودية الآن أن هناك تيارين، التيار الأول ليبرالي، والتيار الثاني إسلامي، وهذان التياران يحاول كل منهما إلغاء الآخر، وهذا الألغاء سبّب حواراً جدلياً وفلسفياً في السعودية، وهذا بالنسبة لي ليس أمراً مريحاً لأن الشعب السعودي أصبح مثقفاً ويعي معاناة مختلف شرائحه الإجتماعية، ولا يتمنى لها صراعات عبثية غير مجدية من هذا النوع. أي ببساطة أصبح هناك موقف رافض لما يحصل في السعودية.

● لم تعتمدي على فنانين نجوم، وإنما أعتمدت على فنانين شباب، هل وقع هذا الإختيار لأنك ما زلت في أول الطريق، أم أن هناك أسباباً أخرى وراء هذا الإختيار؟

– إن الفنانين الذين إخترتهم في هذا الفيلم لديهم تاريخ فني أيضاً، ولكن ثمة متطلبات ينبغي أن تتطابق مع شروط القصة، فهكذا وقع الإختيار على الفنان طلال السدر، وصالح العلياني، ومشعل المطيري. أنا أعتقد أن الفنانين الثلاثة لديهم القدرة على العطاء، كما أشعر أن لديهم طاقات غير محدودة، ولو تسنح لهم الفرصة لقدموا أشياء كثيرة. الشاب السعودي عنده زخم من العطاء الشديد يمكن أن يعطي كلما جاءت سانحة الحظ. أشعر أن عندهم أشياء كثيرة في أعماقهم، وربما لم أستخرج من أعماقهم إلا الشيء البسيط.

● هل كانت النهاية في فيلم " أنا والآخر " مدروسة بالنسبة لك؟ أعني هل كانت مرسومة على الورق بهذه الطريقة، أم أن الكاميرا والأحداث أخذتك إلى هذه النهاية؟

– لا والله كانت هذه النهاية مرسومة. لقد كتبنا قصة الفيلم والسيناريو والحوار، وحاولنا أن ننفذه بحذافيره. هناك الكثير من الأصدقاء وقفوا ضد هذه النهاية. بعض النقاد قالوا إن هذه النهاية كانت مباشرة أكثر من كونها رمزية أو إيحائية. أنا أردت أن أقول حتى في الحوار الذي كان مباشراً أننا نحن السعوديين لم نتكلم في السياسة ولم نتعاطى بها ولم نفصح عن مشاكلنا سابقاً. أما الآن أصبح السعودي يتكلم، ويحكي من دون خوف

أو تردد.

● أنا أرى أن النهاية المناسبة للفيلم هي اللحظة التي يهاجم فيها الأصولي الليبرالي ويريد أن يدهسه بالسيارة. فهذه النية الإجرامية تكاد تحسم الجدل بين الليبرالي والأصولي، وأن هذا الأصولي يريد أن يوحي، أو يصرّح بالفم الملآن بأنه ليس هناك توافق بين الإثنين؟

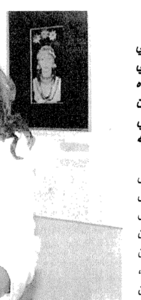
– لكن أنا لا أريد أن أقول بأنه ليس هناك توافق بين الإثنين. أنا أريد أن أقول أنه نحن نحاول أن نتفق. أنا أود أن أرى السعوديين متوافقين، وغير مختلفين خلافاً حاداً، هذا هو همي. أنا نفسي أن أرى السعوديين يتقبلون بعضهم بعضاً، ويحبون بعضهم بعضاً، ويتوافقون، ويعملون من أجل الجميع. أنا أعيش في السعودية وأهلي في السعودية وهكذا الأحفاد فيجب أن يكون عندنا وطن يتقبلنا على إختلاف آرائنا وتوجهاتنا. أنا أريد أن تحب الناس بعضها بعضاً وأن يكون السعودي مسكوناً بحب الوطن.

● كم تعيرين من الأهمية للتقنيات بوصفك مخرجة غير مبتدئة الآن بعد تجربة الفيلم الثالث؟

– في هذا الفيلم " أنا والآخر " حاولت على الصعيد التقني أن أقدم شيئاً مختلفاً، وكان هذا هاجسي وهمي الأول، كما حاولت أن أعمل أشياء كثيرة في الفيلم بنفسي، ولكن في ظل غياب المعاهد، والمختبرات، وورش العمل، والأستديوهات السينمائية تصادفك الكثير من المعوّقات. أنت تعرف أننا ليس لدينا مراكز متخصصة تتبنى تجارب الشباب. تقنياتنا بسيطة، أنا بحضوري إلى مهرجان الفيلم العربي في روتردام تعرفت على الكثير من التقنيات الجديدة، ولهذا تراني أحرص على حضور الكثير من المهرجانات من أجل إكتساب الخبرة. كما أستفيد كثيراً من آراء النقاد الذين يقدمون لي ملاحظات شديدة الأهمية، خصوصاً النقاد الذين يحبون تجربتي وينتقدونني من أجل الإرتفاع بمستوى تجربتي الإخراجية، كما تمنحني المهرجانات فرصة مشاهدة العديد من الأفلام والتجارب الجديدة.

● في ظل غياب الأستديوهات، والمختبرات كيف تمنتجين أفلامك إذاً؟ وكيف تستخدمين المؤثرات الصوتية؟

– وليد الشحي هو الذي مَنتج أفلامي في الإمارات وخصوصاً الفيلمين السابقين



أما هذا الفيلم الثالث فقد مَنتجته في أحد المختبرات السعودية. في فيلم " الرحيل المر " حاولت ألا تكون هناك مؤثرات صوتية، بإستثناء المؤثرات الطبيعية لأني كنت سمعت من بعض النقاد يقولون إن المبالغة في إستخدام المؤثرات الصوتية تتحول إلى نقطة ضعف في الفيلم، وكأن المخرج يستعين بالموسيقى لكي يعطيك الإحساس بالفرح أو بالحزن، الغضب أو الإسترخاء أو غيرها من المشاعر الإنسانية. أو أن يغطي على عيب أو نقص ما. أنا أردت أن تكون الصورة طبيعية ولا تتكئ على مؤثر سمعي. حتى في فيلم " أنا والآخر " لم تكن هناك مؤثرات صوتية كثيرة باستثناء البداية والنهاية.

● مشروعك القادم هو فيلم عن الحريم، هل لك أن تتحدثي لنا عن طبيعة هذا الفيلم؟

– الفكرة جاهزة، أو لنقل أنجزنا بعض المشاهد منها، سبعة مشاهد منجزة. وهو يتكلم عن المرأة السعودية العادية تماماً. الناس دائماً تعتقد أن المرأة السعودية ضعيفة وشخصيتها ممحوة، ولا وجود لها، لكنني أنا أعتبر المرأة السعودية من أقوى النساء في العالم العربي لأنه رغم التهميش والضغط الإجتماعي والسياسي الذي وقع على المرأة السعودية إلا أنها لا تزال صامدة وتقاوم بضراوة. بعض النساء السعوديات رغم هذا الإقصاء أثبتن أنهن كاتبات جيدات، وفنانات، وتشكيليات، ومفكرات، وباحثات. كنت أريد أن أبين للعالم أن المرأة السعودية يمكن أن يكون وضعها صعباً ومعقداً وحولها بيئة قاسية تهمشها وتحاول أن تلغيها ولكنها بالمقابل تظل صامدة وقوية. هذا هو جوهر قصة الفيلم القادم.

● هل تعتقدين أن وجودك في السعودية كمخرجة يحرّض السعوديات الأخريات على التحرك وكسر التابوهات القاسية، هل تتوقعين هذا الشيء؟

– نعم، يحصل مثل هذا التحريض والإحتكاك، بعد فيلمي الأول بدأ إسمي يتردد وينتشر، البعض منهن ربما كن يعتقدن بأنهن لن يحققن شيئاً إذا ما تحركن، ولكن عندما رأينني أحقق هذا الإنجاز البسيط في الذيوع والإنتشار تحفزن لتقديم عطاءاتهن الفنية. أقول إن شاء الله يكثر عددهن، ويقدمن بحماس أشد أعمالاً إبداعية، ولكن تظل مجتمعاتنا الشرقية قاسية، حتى في مصر هناك قساوة على النساء. قرأت دراسة تقول بأن عدداً كبيراً من المخرجات المصريات يتركن الإخراج ويذهبن للعمل كمونتيرات لأن الإخراج مهنة تفضي إلى الشهرة والظهور، والمرأة في هذه المجتمعات تخشى الظهور والشهرة ولا تريد أن تدفع الثمن غالياً. يجب أن تتغير هذه النظرة المتخلفة. وأتمنى أن تثق المرأة الشرقية بقدراتها، وتعرف أن مهنة الإخراج أو التمثيل أو الغناء حالها حال أية مهنة أخرى، ولا تنتقص من قيمة المرأة على الإطلاق، بل بالعكس هذا يعطيها الإحساس أنها مبدعة وإنسان فعال في المجتمع.

● وأنتِ تصورين أي فيلم من أفلامك، هل تضعين الوحدات الأساسية الخمس" التكوين، زاوية الكاميرا، اللقطة المكبرة،

القطع، والإستمرارية" في ذهنك، أم أن المصور في فيلمك تأخذه الكاميرا أو المشاهد المحيطة به حيثما تريد؟ ما هي توجيهاتك للمونتير، وهل تسمحين له أن يقطع مثلما يريد؟

– كلا، أنا أحاول أن أكون موجودة في كل شيء في الفيلم. أن أحضر في كل التفاصيل الموجودة لأنني لاحظت إذا لم أكن موجودة فسيخرج الفيلم بطريقة لا تعجبني تماماً. يجب أن يكون المخرج موجوداً كي يصنع ما يريد، ولكن يجب بالمقابل أن نعطي مساحة معقولة لحرية الحركة والتصرف فإذا كان المصور جيداً ومبدعاً ومتمكناً من كاميرته ولا يخطئ في الذهاب إلى عكس مجرى الفيلم فلا بأس من إتاحة هذه الفرصة. أنا لا أريد أن أغيّب دور المصور أو الممثل أو المونتير خصوصاً إذا كانوا يعرفون واجباتهم. أتمنى أن أعطي للممثلين أيضاً مساحة ما كي يقدموا شيئاً مما يعن في دواخلهم وذواتهم. أنا ضد السيطرة التامة على الآخر الذي يشترك في العمل معي ولكن ضمن حدود. أتمنى أن يتصرف الكادر الذي يعمل معي بعقل، وبإحساس فني عال بحيث يستطيع كل واحد منا أن يثري العمل ويغنيه، لا أن يعيقه أو يربكه في هذا التدخل. أنا ضد تحويل الممثل إلى آلة أو جسد ينفذ ما يُملى عليه. أنا أعتقد أنه يجب أن يُعطى الممثل مساحة من الحرية لكي يبدع، وإلا فإنه سينطق بكلمات لا روح فيها. أنا بالمناسبة أستخدم كاميرا واحدة، لأن أفلامي مستقلة وإمكانياتي المادية محدودة جداً، ونحن نعمل بأقل مما يتوقع الجميع من الإمكانيات المادية. ليس عندي مصادر تمويل مثل الأفلام المصرية التي يُرصد لها سبعة ملايين جنيه مثلاً أو عشرة ملايين أو ربما أكثر بكثير. فيلمي يعرض في المهرجانات فقط، ولهذا في أحيان كثيرة أحاول أن تكون القصة قوية جداً. وأحرص على أن يكون الفيلم خالياً من الأخطاء التقنية، وصحيحاً من الناحية التوليفية.

● هل لديكم كُتاب سيناريو محترفون بحيث يستطيعون أن يحولوا قصة أو رواية معينة إلى سيناريو؟

– أعتقد لدينا كتاب سيناريو للدراما التلفزيونية فقط، لكن للسينما لا أظن أن عندنا سيناريست. عندنا كُتاب وكاتبات من ذوي المواهب الجيدة، ولكن كاتب السيناريو

هناك بعض الفنانات يمثلن للتلفزيون من دون حجاب ولا يجوز أن تظل المرأة محجبة حتى في بيتها مع زوجها وبين أبنائها

يحتاج إلى دراسة أكاديمية، وورش عمل لهؤلاء الكتاب. الكتاب الجدد كثيرون لكنهم لم يدخلوا معهد السينما، ولم يكتسبوا خبرات في هذا المجال.

● هل تعانين من نقص في وجود الفنانات؟

– طبعاً، المرأة عنصر نادر في السينما السعودية ولهذا أنا مثلت في بعض أفلامي مع العلم أنه من الصعب أن تمثل وتخرج في آن معاً. أنا اتمنى ألا أعيد التجربة، ولكن هناك شحة واضحة في عدد الممثلات السينمائيات. أنا اضطررت أن أمثل في أحد أفلامي، كما أشركت شقيقتي سارة أيضاً.

● كيف تختارين بطلات أفلامك القادمة في حال حاجتك إلى بطلة أو شخصيات نسوية أخرى، هل ستختارينهن من خارج السعودية؟

– أنا رافضة لهذه الفكرة حتى الآن، فما العيب في أن تمثّل المرأة السعودية، ولكن ليس عندي حل آخر، وأتمنى أن أعثر على إمرأة سعودية تمثل هذا الدور، ولا تضطرني لإستيراد ممثلة من دول عربية أخرى.

● هل تستطيع الفنانة السعودية أن تمثل بعض الأدوار من دون حجاب، أو تأخذ حريتها في اللباس والماكياج؟

– هناك بعض الفنانات السعوديات يمثلن للتلفزيون من دون حجاب، إذ لا يمكن أن تظل المرأة محجبة حتى في بيتها، مع زوجها وبين أولادها.

● ألا تعتقدين أن هناك ظهوراً مبتسراً للفنانة السعودية حتى في الدراما التلفزيونية وكان هناك تركيزاً على شخصية الرجل الممثل، أو هناك عدم عدالة في توزيع الأدوار؟

– عدم العدالة في توزيع الأدوار ليس في السعودية حسب، وإنما حتى في مصر ذاتها. نحن نسمع الآن إن هناك فنانات مصريات يصارعن من أجل الحصول على دور البطولة. ويبدو أن في المجتمعات الشرقية لا بد أن يكون الرجل مسيطراً ومهيمناً على كل شيء، لكن مع تغيير الآيديولوجيات في الشرق الأوسط بدأت المرأة تأخذ أدواراً مهمة، والآن في مصر هناك العديد من الأفلام كلها بطولة نسائية كما في أفلام "أحلى الأوقات" و"سهر الليالي" و"دنيا" وغيرها.

● هل تثار مشكلة التحليل والتحريم بالنسبة للتمثيل والتصوير السينمائي في السعودية؟

– أكيد هناك تيار موجود ضد الفنون، وضد الغناء، والرقص، والكتابة، وضد التمثيل. هذا التيار المتشدد يريد أن يلغي الفنون كلها، لكنه أثبت عدم جدواه، وعدم محاكاته للتقدم الحاصل في مختلف مناحي الحياة. هذا التيار موجود ولا أستطيع أن أنفيه. هناك أناس ينظرون إلى ما أعمله على أنه خطأ، وهم يريدون أن يمارسوا وصايتهم علينا، لأنهم يرون أن المكان الطبيعي للمرأة هو البيت، ولا يجب أن تخرج على طاعة الرجل، بل يجب أن تقوم بواجباتها البيتية فقط، وألا تختلط بغير بنات جنسها، بينما هناك تيار آخر متحرر يساند المرأة، ويرى أنها هُمشت طويلاً ويجب أن تتحرر.

● بوصفك مخرجة سينمائية بالأساس، ما هي الأفلام التي ترغبين في مشاهدتها، ومن هم المخرجون المفضلون بالنسبة لك، هل هناك أسماء محددة لفنانين محترفين تتوقين لمشاهدة أفلامهم دائماً؟

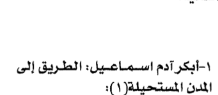
– دعني أكون صريحة معك فأقول أنني أشاهد الأفلام الأمريكية لأنها متوفرة لدينا. وفي الآونة بدأت أشاهد السينما الأمريكية المستقلة، والسينما الفرنسية، والإيطالية، والألمانية. كما بدأت أشاهد السينما الإيرانية التي لفتت إنتباهي في السنوات الأخيرة، فهذه السينما لها طعم خاص، هذا فضلاً عن السينما المصرية. أنا أحب أفلام يوسف شاهين وأعتبره مخرجاً عالمياً كبيراً، كما أفضل مشاهدة أفلام إنعام محمد علي ومفيدة تلاتلي وغيرهم من المخرجين العرب الذين أتيح لي أن أشاهد أفلامهم سواء من خلال القنوات الفضائية أو من خلال مشاركاتي في المهرجانات العربية والعالمية. أحب الممثلة العالمية تشارلز ثيرون الحائزة على جائزة الأوسكار كأفضل ممثلة عن دورها الرائع الذي أدته بإتقان عالٍ في فيلم "متوحشة".

الرواية الجديدة في السودان

نبيل سليمان- سوريا

قراءة متأنية في ثلاثة أعمال مسرحية جديدة

لعهد طويل بدا الطيب صالح وحده من يكتب الرواية في السودان. ولعهدٍ طويل أيضاً ظل الظل الكبير للطيب صالح يغطي على ما راح يتواتر من الرواية في السودان. لكن هذا التواتر أخذ يفسح لأسماء جديدة وتجارب جديدة إلى جانب الطيب صالح وتجربته الرائدة والمتميزة في الرواية العربية. ومن هذا الجديد الروائي في السودان تنظر هذه الدراسة في الأعمال الثلاثة التالية:



١-أبكر آدم اسماعيل: الطريق إلى المدن المستحيلة(١):

تنتظم هذه الرواية في أربعة فصول هي: اللعبة الصغيرة: سيرة أولاد قرف - اللعبة الخطيرة: سيرة المدينة - اللعبة الكبرى: سيرة السراب - لعبة الزمن: سيرة الحلم.

والرواية تقوم إذن باللعب وبالسيرة. فلنسرعْ إلى القول: سيرة البلاد والبشر: السيرة المجتمعية، مهما خلت من أو انطوت على الذاتي. ولنسرعْ إلى القول أيضاً: إن هذه الرواية تستهدي اللعب بما هو أسّ لهذا الفن ولكل فن، وبما ينطوي عليه من نظر إلى الحياة بحلوها ومرها. والعلامة الفارقة للعب هذه الرواية هي السخرية التي تفتقر إليها الرواية العربية بعامة، على الرغم مما أبدعه إميل حبيبي وغازي القصيبي، أو يسعى إليه آخرون مثل محمد أبو معتوق والميلودي شغموم وأمير تاج السر...



يقدم الفصل الأول من هذه الرواية عصبة التلاميذ في المدرسة الشرقية الذين يذكّرون بعصبة المسرحية الشهيرة (مدرسة المشاغبين). وستتابع الرواية مصائر أولاء عبر التحولات العميقة للمجتمع السوداني من انقلاب عسكري إلى انقلاب.

إنهم القادمون من القاع الريفي والمديني، مقابل عصبة (أولاد كموش) من أبناء الذوات، والتي ستتلاشى أمام (أولاد قرف) الذين سيقل عددهم في المدرسة، مقَابل تكاثرهم في المجتمع. ويتصل بأولاء من أبناء الجنوب السوداني مايان دنيق ابن ضابط البوليس وجيمس آيول وبول أشويل. وإذا كان عثمان شربات - من العصبة - يستغرب وجود جنوبيّين في المدرسة، وإذا كان أيضاً أحمد سالم أبو خميس يستذكر من قريته اشتهار الجنوبي بلقب (الجنقاي) وعمله فقط في الرعي أو التحطيب أو الشجار.. فإن ما يؤرق جومو - الذي سيستأثر بالكثير من الرواية - هو أن الجنوبيين مسيحيون، ولذلك يعتزم هداية صديقه جيمس آيول إلى الإسلام، ويستعير منه التوراة، وسيكون لقراءته لها فعل حاسم في تكوينه الروحي.

من الكتابة على جدران المراحيض إلى مغازلة فتيات المدرسة الأميرية، والتدخين في الفصل، والتردد على حانة (تام زين) وماخور (زوبا).. تتوالى سيرة أولاد قرف في المدرسة، بقيادة علي إسماعيل (الكضاب) الذي اكتسب لقبه بسبب ما كان يروي للعصبة من قراءاته ومشاهداته قبل أن يتقاعد أبوه وتهدأ تنقلاته. وعشق الكضّاب لزهرة هو أيضاً امتيازه على العصبة. ومثل هذا من غرارات المراهقة سيكون ما بين جومو ونازك ابنة مدير المدرسة، مما سينسج مؤامرات العصبة وزهرة وصديقاتها ونازك وشقيقتها الكبرى سلمى.

على الحب بين جو - مختصر جومو ونون - أي نازك - سيقوم رهان الرواية. فقد "انبجس النداء الأنثوي الذي كان يتعرج بين الأوامر الأزلية وكهوف التغييب الأصم، ليجد نفسه دفعة واحدة في البرية". وهذا ما سيشكل عصب حياة العاشقين، ابتداءً من مرض جو بالملاريا إلى مسلسل الرسائل، وشكوى زهرة من المدرسة "أوه من السجن الإحنا فيهوده" كشكوى نازك وشقيقتها من المنزل - السجن.

بانتقال المدير زين العابدين إلى كسلا - الفصل الثاني - تنعطف الرواية بالعاشقين منعطفهما الحاسم الذي سينعطف بالرواية أيضاً إلى الاشتغال بالتوازي على خط نازك وأسرتها ومن سيجدّ، وعلى خط جو والعصبة ومن سيجدّ، فيما السخرية تتفجّر، وهي التي نرى فيها من قبل (شعب جمهورية قرف) و(جنرالات قرف)، وقراءة العصبة لرسَالة نازك إلى جَو، استناداً إلى (قوانين الاشتراكية الطبيعية) وتجاوزاً لـ (نزعة الملكية الفردية). ومن قبل أيضاً نرى (قانون الحضور المنزلي) في بيت نازك، و(طاولة المفاوضات) بين نازك وسلمى التي تحوك مؤامرة حضور حبيبها طارق إلى المنزل.. ثم يأتي وداع المدير في موكب "كموكب ديكتاتور في عيد انقلابه الذي اسمه الثورة" وتأتي خطبة المدير وبلاغته وقد ترقى في الاتحاد الاشتراكي - الحزب الحاكم - من فئوية المدينة إلى أمين المنظمات الفئوية والجماهيرية بمديرية القاش..

يلحق جو بالعربة التي تنأى بحبيبته،

ويفتضح أمرها، ويقع في المرض، وتفشو في المدينة حالة من العشق الجماعي له، ويغدو ونازك أسطورة، رمزها الحرفان الأولان من اسميهما (NJ: نج). وبعد هرب جو من المستشفى إلى مرتع زوبا التي تعمل ساعتها البيولوجية بالتوقيت القمري، ولها شهورها الخاصة، ستعنى العاهرات - الشكش بالعاشق المدنف المسرع إلى خيانة الرجال المحتومة. وسيلي عودته إلى المدرسة الاحتفال السنوي الذي يقدم فيه أولاد قرف مسرحية الشماشة، بإشراف الأستاذ عساكر الذي يغطي أمام مدير المدرسة على أفعال العصبة، إيماناً منه بجوهرهم المتمرد النظيف.

في الطريق إلى المسرحية تقدم الرواية ما تحمل والدة جو لابنها من رمل قبة الشيخ أبو مفاريك، والحجاب (محاية مركزة) التي كتبها الفكي إساخا (اسحاق)، وكما تقدم الرواية قصة خال جو الزعيم الطلابي الذي جاب البلدان، ورفض الزواج الذي يهيئه أهلوه له من خدوج، وتزوج من زميلته في الجامعة، ثم مات في حادث غامض.

تستوفي مسرحية الشماشة خمس عشرة صفحة من الرواية. وسيلوّن ما يؤول إليه جو من كتابة المسرح، أسلوبية الرواية، كما تلونها المتناصات من الغناء الشعبي ومن القصة ومن المفردات المحلية التي تستغلق غالباً على غير السوداني، كما يستغلق عليه كثير أو قليل من الحوار المكتوب بالعامية فقط، وفي هذا كله ما يجدد إشكالية الخصوصية والعامية - بل واللهجية - التي ما فتئت تنتأ منذ (عرس الزين) للطيب صالح إلى آخر رواية كتبها مغاربي.

تستقي مسرحية الشماشة قاع المجتمع، وتهتك أسرار المدينة. ويحضر المحافظ العرض فيكون للمدينة (يوم النظافة العالمي) والمبارزة بالحناجر، وتكون هجمته على الناس في خطبة يقابلها الناس بالتصفيق الذي ظنه إعجاباً، لكن العكس هو الحقيقة، كما سيفسّر السارد في نادرة من نوادر إفساده للسخرية بفظاظة حضوره.

يرجم الشماشة الحقيقيون المسرح، ويغادر المحافظ، وتبرز (الجسارة الأنثوية) باندفاع زهرة وعزة وأنهار إلى الكورال، ويستوي العرض بإنشاد الجميع، بعدما تألقت أسطورة المدينة في الغناء ندى عبد الواحد، ومن معها في فرقة إفريقيا الجديدة، ثم يأتي بالانقلاب العسكري، فيفر بعض قادة الاتحاد الاشتراكي والمنظمات الفئوية، حتى تبلغهم (شبه جملة) الرئيس القائد التي فلقوا الناس بها، فيعودون وقد خابت المحاولة الانقلابية، وبدأت حملة المحاكمات والإعدامات. وفي المدينة التي ليست غير (كومبارس أو كورس للسيدة الخرطوم) كبقية الأقاليم، يعتقل الأستاذ عساكر، ويقتل، فينعى باسم الاتحاد الاشتراكي وباسم المدرسة، لكن الحيلة لا تنطلي على الطلاب والناس، فيتظاهرون ويرجمون المؤسسات الحكومية، ويُصرع منهم ثلاثة ويختفي طلبة، ويغدو الأستاذ عساكر أغنية على كل لسان.

هنا يهرب جو من المدرسة والمدينة، ويبدأ الفصل الثالث بلقائه في القطار بعبد الله اسحاق، وينزل في كوستي، ثم يتابع إلى الخرطوم ويعمل في البناء، ويكتشف مقام نازك من الجريدة التي تنقل أخبار أبيها، فيمضي إلى كسلا، ويرشده صبي إلى بيت المدير "الزول الكلام لمَنْ الرئيس جا". وعلى الرغم من أن جو لم يلتق نازك، فخبره يتناهى للمدير الذي يأمر بإبعاد المتبطلين من المدينة، وكان قد بدأ بمسلسل (الانفتاح الأحلامي) منذ انتقلت البلاغة من دهاليز المدرسة إلى دوائر المنظمات الفئوية، وصار المجد والسؤدد اللذين تغنى بهما في عهد التدريس، أكثر تعييناً: رشوى وصفقات وأطيان، ستتدرع بالدين وتكبر وترمح بابنه صلاح من موظف كبير في الرعاية الاجتماعية إلى

تستقي مسرحية الشماشة قاع المجتمع وتهتك أسرار المدينة

موظف في بنك الجماعة (الإسلامية) التي باتت شريكاً في الحكم، وستشكل (حزب اللافتة)، فينضم المدير إليه وقد أقلعت به وبسواه شركة البركات للتجارة والاستيراد، والتي ستتطور من شركة محدودة إلى غير محدودة إلى ذات فروع وراء البحار.

من (الشك المنهجي) في المدرسة يتطور الحال بالمدير إلى (الاعتقال التحفظي للمنقولات الخاصة) ببنتيه، إثر افتضاح أمر جو ونازك، إلى متابعته الجراثيم (مطالعات البنتين) والفيروسات (رسائلهما) إلى سلم السلطة والمال المجلل باليافطة الدينية.. هكذا ترسم سيرورة المدير سيرورة المجتمع السوداني. وبالموازاة مع متابعة الرواية لهاتين السيرورتين، تتابع شأن جو وصداقاته الجديدة مع بائع الترمس عبد الله اسحاق الذي يجنّ، ومع الديكوريست عامر الذي سيهرب بعد اعتقال جو. كما تتابع الرواية بالتوازي وبالاشتباك مصائر أولاد قرف، فأبو خميس صار واعظاً، وشريات صار ضابط شرطة، يحاول أن يتجنب ضرب المتظاهرين، وشطة صار هداف الدوري، وبطيخة صار تاجراً لا يبخل على الأسر التي تتهاوى بتهاوي البلاد، وندى عبد الواحد صارت (شهبرة لهبرة) ونجمة الأغاني الهابطة التي يرى جو أنها أغان تصعد من القاع، والهبوط - السوء هو فيما تصعد إليه.

يتصل جو بذويه في الخرطوم، وتنضاف إلى شخصيات الرواية الخادمة عويضة في بيت وابن الخال ماجد عبد الرحمن الذي ستعري السخرية تقدميته كناشط في الجبهة الاشتراكية التقدمية، ومعبر عن (البرجوازية الاعتباطية). وستدفع القراءة وكتابة المسرح ومعمعة العيش بجو، مثلما يدفع به حب نازك ومراسلاتهما، إلى تكوين حزبه الشخصي من أولاد قرف المتكاثرين في قاع المجتمع. كما سيشكّل مع علي إسماعيل وأنهار وآخرين جماعة الرصيف (أين رسمي أبو علي؟)، إلى أن تأتي القاصمة في الفصل الرابع.

فنازك مضت إلى مصر لتتابع الدراسة مع شقيقها الدكتور عماد النقيض لصلاح. وفي عودة لعماد ونازك تغرق الباخرة ويقضيان، فتنظم ذكرى نون سنة بعد سنة زمن الرواية التي كانت من

قبل تنظمه بالشهور والأيام. وعبر ذلك سَيُسجن جو وعلي إسماعيل لحين، ويكتب جو المسرحية التي تحمل الرواية عنوانها، بينما يهاجر علي إسماعيل، ويكتب لصديقه عن الغزاة الداخليين كالغزاة الخارجيين. وبكوابيس جو - كوابيس السودان تنتهي الرواية بما يتوّج المسار المروّع على أي مستوى.

❖❖❖

إذا كانت الرواية بذلك كله تقدم - كما كتب صنع الله إبراهيم على غلافها الأخير - المشهد السوداني المعاصر برؤية ساخرة، فمن المهم أن نشير إلى غياب فعل الحرب في الجنوب فيما قدمت الرواية، ومن ذلك - روائياً - غياب الطلاب الجنوبيّين الذين ابتدأت بهم. ومن الجليّ أيضاً أن التقية جعلت الكاتب يتحاشى تعيين الأسلمة التي عرفها السودان منذ عهد النميري. ولكن الأهم هو أن أبكر آدم إسماعيل قدم عملاً متفرداً، ليته حظي بمراجعة لغوية توفر عليه تشويش الأخطاء الإملائية والنحوية.

٢ - إبراهيم إسحاق إبراهيم:: وبالٌ في كليمندو(٢)

مع هذا القادم من قرية (جامع أبو عجورة) باحثاً عن شقيقه الأصغر المختفي منذ ست سنوات، مع (أنقابو ولد طلحة) سننزل من اللوري بعد منتصف الليل، حيث تقف اللواري القادمة إلى (كافا)، ليستقبلنا في مقهى الخيرات (محمد ولد برمة) الذي يُنادى (ود أم عجب). وكما تشاء رواية السوداني إبراهيم إسحاق إبراهيم (وبال في كليمندو) سنقرأ - نعيش مع أنقابو منذ هذه اللحظة أسرار اختفاء شقيقه، وصولاً إلى خيبة العثور عليه. ولكننا سنكون عبر ذلك قد قرأنا - عشنا أزمنةً مما تمثل (دكة كافا) من الريف السوداني، فيما ستتوزعه أصوات الرواية من الحكايات، مجددة الأسلوب التراثي في الروي. فالرواية تأتي على ستة عشرة فصلاً، تروي منها كلتومة أربعة، ويروي عمر أربعة، والبشري اثنين، وتبقى الحصة الكبرى لعبد القادر: ستة. ومن فصل إلى فصل سيتداول الجميع عبارات: (حدثني فلاني، يحكي فلان، تخبرني فلانة، يعترف لي فلان، تقول فلانة، حدثنا فلان، قالت الأخبار...) فتقوم قصة اختفاء (قمر) شقيق أنقابو بالاشتباك مع ماضي وحاضر قرية - دكة كافا، كما يليق بالرواية البوليسية والتاريخية، ولكن بتكثيف بالغ يراهن على اللمحة والإشارة، وفي الآن نفسه يتوهنا بالعشرات من الأمكنة والشخصيات والأحداث، كما تتوهنا الحوارات بالعامية السودانية، بقدر ما تشرق الفصحى سلاسة ودقة وبساطة.

تبدأ كلتومة الرواية - وستنهيها - بما تنقل عن وصف ود أم عجب لأنقابو لحظة وصوله "مكدود وهريان مثل الجمل الذي شالوا عنه كوم الأحمال في عقابيل السرى، لا يطمح بشيء سوى أن يضع جمجمته على التراب ويهجع". وفي وصف ود أم عجب لمبيت أنقابو في المقهى يقول: "وكستنا مجاورة الليل السالف إلفة شفافة لا يزحمها كلام زائد". وفي متابعة هذه الأسلوبية الروائية في الوصف سنرى فيما بعد عبد القادر يصف أنقابو: "على خرطومه علامة جرح غير عميق"، أو يصف نفسه والآخرين وأنقابو، إذ يتجرع الأخير حكاية اختفاء شقيقه، فنقرأ: "ينكفئ أنقابو ساكتاً ونحن على رؤوسنا زبر الحديد" ونقرأ: "قلبي يرزم مثل الناقوس". ولعل هذه الأسلوبية تزداد تخصصاً بمتابعة تعبيرات شتى لشخصيات شتى فيما سيلي، كأن يقول عمر: "الدنيا بطن نون لا يملأه شيء" أو تقول كلتومة في قريتها: "الدكة كرش الفيل" و "الدكة هذه فيها عجائب وغرائب"، وأول ذلك هو قدوم قريب لزوجها (الفكي البصير ولد نافع) لأول مرة بعد ثمانية عشر عاماً من نزوله في الدكة وزواجه من هذه الأرملة، مما يثير خوف كلتومة من أن يقلقل ذلك استقرارها، ويعود بزوجها إلى ذويه، وهو الذي يتقول مهاويس الدكة - كما يروي عبد القادر - أنه (بلا عرق) ويعيرون ذوي كلتومة بتزويجه وليّتهم منه.

بعد كلتومة سيروي عبد القادر عن أنقابو بحثه وذويه ست سنوات عن قمر بلا جدوى، وغضب أبيه من الشاب المختفي. ثم يروي عمر الذهاب إلى المحكمة للتأكد من مطابقة وصف أنقابو لشقيقه على شاب حل في قرية مجاورة واختفى. وستفتح سيرة المحكمة سيرة (ود جابر المقدوم) التسعيني الذي ينهض بأعباء المقدومية المتوارثة في أسرته منذ ثلاثة قرون، فتشتبك هذه السيرة مع قصة (قمر) من الآن فصاعداً، وكما سيرويها عبد القادر بحسب وصية المقدوم "بلّوهو الخبر حبة حبة ما تفطّروا قلبه".

في وليمة الاحتفاء بالضيف أنقابو، يبدأ عبد القادر الروي جرعة جرعة، مبتدئاً بنزول قمر ولد طلحة في قرية أم رحيمة المجاورة، وتعلّق عزة بنت برشم الصغرى بالشاب، ومحو الشاب لآثاره - ماضيه، وإيواء شيخ أم رحيمة له، وعمله في قطع الأشجار ثم في الرعي، والمثل الذي ضربه في الجد والعفة على الرغم من تخرص أحد أولاد إبيرق عليه.

فيما ترفض عزة أولاد عمها - أولاد إبيرق - الثلاثة، يفرح قمر بالفلاة، كأنه فهد يرعى البقعات الواطية من أرض - قوز حماميض الزاكي، حتى يأتي حسن أبو حسيبة للشيخ، معلناً عزمه على أن يخطبه من نفسه لحسيبة، إذا كان بيت برشم لا يريدونه، فيذهب الشيخ مع رهط إلى المرعى، ويباغتهم اختفاء قمر، تاركاً محفظته ومديته - الأثر الوحيد المحفوظ لدى المقدوم.

في حوار هامس بين كلتومة ومستورة تتحدث الأولى عن عزة التي راحت تذوي بعد اختفاء قمر، وعن غناء ميارم الذي أبكى الناس، وعن فتيان الدكة الذين يمضغون الكلام عن عزة مجنونة قمر،

وعن فتوى الفكي محمود "لا يجوز لأحد من الناس أن يحتكر إنسانة حرة وهبها ربها كامل إرادتها.. والذي يلزم لبرشم هو أن يطيع الله جل وعلا فيها قبل أن يطيع معتاد الناس وأهواءهم.. أن يسأل قمر إن كان يرغب في عزة.. فإن توافقا وجب على برشم أن يزوجها فيحيي الأنفس.. من أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً". وفي هذا، كما في كثير سواه، يظهر ما للمرأة في الريف. لكن قمر اختفى وعزة فقدت عقلها إلى الآن، كما تروي كلتومة.

أما عبد القادر فيبدأ في فصل آخر "وقلت لنفسي يا عبد القادر فلتعطهم الجرعة الثانية"، ويشرع بحكاية ضعف بصر ود جابر المقدوم، وبحثه عن العلاج في الخرطوم مع ابن شقيقته ماهر الذي سيعدد ما اقتنى خاله من الكتب، وسيروي. كما ينقل عنه عبد القادر لأنقابو ومن حوله. سرقة أولاد إبيرق لتيوس المقدوم، وشكوى المقدوم للشرطة، وإحضاره لمن اشتهر في (كاجا) بالطب البلدي، وهو (دودين) الذي سيعلم (برغوت ولد جلة) صيد العقبان بحسب دروس الخبير في صيدها بدر أبو جبيلات، فمسحوق عيون أفراخها مخلوطاً مع مسحوق نباتات وعروق أعشاب، هو الدواء الذي يصفه دودين لعيني المقدوم، والذي يوافق بالجملة ما قرأ المقدوم في الكتب. لكن ذلك يبقى سراً حتى يبدأ برغوت صيد العقبان.

لا يفوت عبد القادر في نهاية الجرعة الثانية من قصة اختفاء قمر أن يحمد لأنقابو صبره على ما يحكي له "فما شأن ود المقدوم بأخيه؟"، إذ إن عبد القادر، ومن بعده عمر، وفي فصل آخر بعد فصل، سيفيضان في تمرد الزاكي على الأتراك، وفي أخبار المقاديم وزمن الأمان في الحج، وازدهار التجارة مع مصر والشام والمغاربة، وعندما كان "تجار الشركس والأرناؤوط يجمعون من هنا ريش النعام وسن الفيل وجلود الفهود والنمور والكيمختي ينقلونها إلى بلاد الأورباويين ويرجعون لنا منهم بالسيوف الصقال والزرود والبنادق. كذلك في نعم من الله حتى ابتلانا جلت قدرته بالترك الغشيمين والإنجليز المخادعين والأفندية المهووسين وانجاطت علينا الدنيا".

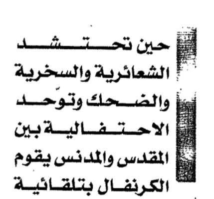
مع صيد برغوت للعقبان. والذي ستروي مستورة حكاية قدومه إلى الدكة أيام الجوع والمحل "والناس سعرانة كالمخاليع". سيكثر في الدكة الحديث عن عواقب الصيد في الظلام، فالشياطين "حذّرت عباد الله لآلاف السنين بأن هذه الوحشيات إنما هي أغنام وأبقار وجمال الجن، ولا يجوز لأحد من الناس أن يجعل همّه بتقتيلها والعيش على عطاياها. ألم تترك لكم الجن البهائم؟ فلماذا تزاحموها (نها) في الصيد؟". ولكي تصدق الأسطورة، يخرج برغوت إلى الصيد يوم العيد، لكن العقاب الذكر الأدهم يقلع له عيناً، وبالكاد ينجو من الأنثى الريداء. وفي عودته بعين واحدة يرصد رمي ثلاثة رجال لجثة في واحدة من الهوائر، ويتأكد من أنهم أولاد إبيرق، ويحمل السر للمقدوم الذي سيأمره بمكاشفة أنقابو أخيراً، بعدما أوفى عبد القادر جرعات القصة، لكن برغوت سيدع أنقابو معلقاً إذ يسأل عن القتيل: "قمر ولد طلحة ولا غيرو" فيقسم برغوت: "والله ما بعرف".

لقد ادعى المقدوم على أولاد إبيرق بقتل مجهول، لكن نكرانهم التهمة وفقدان الأدلة ..فالمقدوم لا يستطيع كشف شاهده حماية له وائتماناً على السر. سيبطلان الادعاء، ويفرج عن المتهمين بلا ضمانة، حتى يتسمموا بخمرة (أم بلبل) على يد حبوبة قاتلة من عابدات الأرجاس اللواتي حمل عليهن السلطان عبد الرحمن الرشيد، وجددت الشرطة الحملة بعد موت أولاد إبيرق، ولكن من يقدر على حبوبات العوائد؟

مع قرب اكتمال قصة اختفاء قمر، وبعد ما روى عمر اجتماع اللجنة الشبابية في الدكة، ليلة المناصحة الكبرى، يروي البشري اجتماع اللجنة الشعبية، ابتداءً بخطاب عبد المقصود في الخلافات الاجتماعية التي تنعكس على الحالة الأمنية والقضائية والإدارية، وعلى ضعف دور النساء في المحافظة على الأصلح في حياتهن، فكأن الخطاب رسالة الرواية التي سيعززها خطاب ماهر عن الرشاوى والوصولية، حتى إذا تلاه خطاب ولد العمدة محذراً من الاعتماد الكلي على الشرطة ومؤكداً على الاعتماد على السلطات الأهلية، انبرى ناصر ولد حمودة حاملاً على الإقطاعيين وشهود الزور من التجار والموظفين والمتعلمين الساكتين، بينما النساء مدفونات في البيوت"، وأولاد الشراتي والعمد وبقايا المقاديم بلاطجة السلاطين المستبدين لا يزالون عندكم يمسكون بزمام السلطة والمال والموجهات في عصر الأقمار الصناعية". ويصل ناصر إلى قضية قمر فيهدر:"يا للعجب.. البلد كلها تنتظر في أهم قضاياها الجنائية إلى أن يحركها إقطاعي مخرف متسلط على القانون مثل ود المقدوم وحريات التصرف عند الرجال والنساء كلها مقيدة وممنوعة حتى يوجه مصائر الناس أهل الشعوذة".

بالشجار ينفض الاجتماع مؤكداً الصراع بين أزمنة الدكة ـ الريف السوداني ـ وتختم كلتومة الرواية بخبر احتضار أكبر عجائز الدكة، ووداع أنقابو وهي تحمد الله: "كيف لا أحمد، وأنقابو لم يأخذ معه البصير، ولا هو مكث لدينا يتلعبث حتى يستوطن".

غير أن القراءة ستظل ترجّع من الرواية، كما رجّعت البلد في أسمارها قصة قمر وعزة، والتي بلغت بالناس أن سموا الجياد والمهور الأصلية: عزة وقمر، "والثيران البديعة والعجول الفارهة سموها عزة وقمر".



٣. أمير تاج السر: صيد الحضرمية:(٣)

حين تحتشد الشعائرية والسخرية والضحك، وتوحّد الاحتفالية بين المقدس والمدنس، يقوم الكرنفال. وبين مهده البدائي وما آلت إليه علاقاتنا الإنسانية والاقتصادية والسياسية.. ظل الكرنفال مشهداً تنجزه ـ بتلقائية ـ الأفعال والقرابين الفردية والجماعية، الساحرة

والمسحورة. وبالانتقال بذلك من الشفوي إلى المكتوب، تأتي الرواية في مغامرة الشكل المرن إلى رحابة وتعقيد الشخصية الروائية: فرداً أو جماعة، بل وفضاءً. وسواء أأخذت هذه الرواية أو تلك بشيات أقل أو أكثر من الكرنفالية، وبسذاجة أو بمكنة، فقد شاع تعليق ذلك على الغرائبي أو العجائبي أو على لعبة المهرجان، وصولاً إلى (وصفة) الواقعية السحرية العتيدة. وها هنا تسعى رواية أمير تاج السر (صيد الحضرمية) إلى مطرح متقدم ومميز، ابتداءً بمشهد بانورامي للريف السوداني، سيومض مراراً فيما بعد، كما تومض فيه خطوط الوطن (العاصمة - الشمال - الغرب - خط الموت الجنوبي). غير أن الكرنفال سيبدأ - مثل الرواية - من بعد، حين يقدح شرارة (الحضرمية) لقاؤها بالغريب في البلدة التي غادرت بداوتها للتو. وسينتظم اللعب حتى منتصف الرواية بالتقاطع بين تقديم الشخصيات والجماعة - الجماعات في الماضي، وبين الحاضر الذي سينفرد في النصف الثاني من الرواية، حيث اكتملت عناصر الكرنفال، فراح يمور.

في دكان (شاطر) التقت الحضرمية بالغريب، فرمت بشباكها على هذا المدرس القادم للتو من ضواحي دنقلا، حاملاً العطر الشمالي الخطر. وسيكشف شاطر للحضرمية سيرة الغريب - عبد النبي سمارة الملقب بعبده كورة - فترسل خادمها الثلاثيني المعتوه (الغشيم ودكرو) ليأتيها بأثر من الغريب، فتحمل (عدة الشبق) إلى العرافة التي ستقوم (بواجب الشبق)، وتطبخ (تميمة الشبق) ليبلغ الكرنفال فاصلته الكبرى بعرس عبد النبي والحضرمية. ولكن علينا قبل ذلك أن نتقدم مع الرواية إلى جلاء هذه الشخصية المعجونة بالأسطورة، والتي تعجن ما ومن حولها بالأسطورة، ابتداءً من اسمها (حورية) إلى أسرتها الراسخة في البلدة مثل (بناء متفلسف)، والقادمة من حضرموت المكلا وتقلبات ثورية أو ثأرية شققت هؤلاء الحضارمة إلى خرق لا تهب نطفة ولا رحماً لأحد، حتى غرّد خارج السرب (أزرق الحضرمي) فتزوج الغجرية التي أنجبت له من سماها (حورية) تيمناً بمغنية الرق العاصمية المعتقة (حورية جوجو).

بالسخرية التي تقوم على المبالغة والمفارقة في اللغة أو الفعل أو العناصر، والتي تبدو الميسم الأكبر لرواية (صيد الحضرمية)، سنرى كيف تحوّل مروق (أزرق) من استياء الجماعة إلى مرض مهلك، فاستغل الحضارمة تلك (الدربكة المرضية) ونسبوا تمرد أزرق وجنونه إلى (مرض الاستياء) وحاولوا تطبيبه بتزويجه من غير الغجرية، وبمعجزات طبيب المساخيط الولي (العاقب ود قماش)، لكن أزرق ظل يخيبهم حتى مات، فنشأت حورية مدهونة بوجه الحضارم وخلخال الغجر، ونبت لها طبع لا هو في الحضارم ولا في الغجر، ولعقت خفة القلب وتوهانه من تغريد أبيها خارج السرب، ومن أمها التي فرت بصحبة أعرابي، بعد رملتها.

ربّى الحضارمة حورية حتى جاء الغجر المساهمون في فوضى البلدة مطالبين بـ (بدل الدم)، فسلمهم الحضارمة حوريتهم. وفي الخامسة عشرة تزوجها الأريتيري (قبر قبرسلاس) الذي كان شرخاً هاماً في ليالي البلدة، والذي سنقرأ فيما بعد، وقد مار الكرنفال، أنه "لو كان حياً لجرجروه إلى الخدمة العسكرية، صرفوا له زياً وسلاحاً وشجاعة مهلهلة، ولمات في تلك الحرب العمياء التي لم يعش منها أحد ليحكي". ولا تخفى الإشارة هنا إلى الحرب في الجنوب السوداني.

أسس هذا المزارع اللص حورية تأسيساً فريداً، ولقبها بالبطة، ثم قضى منتحراً، لتمضي حورية إلى زواجها الثاني من (علوب الحضرمي) تاجر الزجاجات الفارغة، والعجوز الذي استخدم اكتشاف القرن (الفياغرا)، وطلق حورية بعد شيوع خيانتها له. ومن بعد، وقد صار مشروعها الشبقي مكتملاً وشرساً، تمضي إلى زواجها الجديد من (شاشوق) العائد خائباً من العمل في الميناء، والذي بدا لها ارستقراطياً من عامة الشعب، لا يكتمل مجده إلا بامرأة، وبدت له وجهاً مألوفاً من وجوه وصيفات أسطورة البلدة (تاجوج). وبعد عشرة أيام من عسل مر وتافه، طلقته.

أولاء الأزواج - الندوب التي كادت تمّحي، كانوا يشبهون أشياءهم، وأشياؤهم تشبههم، لكأنهم هي وكأنها هم. وفي إثرهم يظهر (هندوب الأتمني) سنة الضرر - أي سنة خمول المطر - قادماً من كسلا، وحاملاً لنبوءة عجوز (أتمنية) في بلدته: "ليلاكَ عند العمدة ود جقور.. ليلاكَ (سكر البيت) الحقها قبل فوات الأوان". ولقد طاف بالريف هذا المتحدر من قبيلة (الأتمن) الشرق إفريقية باحثاً عن ليلاه طوال عشرين شهراً التقى خلالها الرحالة المقعد (حاكم عذابو) الذي أرشده أخيراً إلى العمدة ودجقور. لكن العمدة يجهل (سكر البيت) فيما البلدة تشير إلى حورية أزرق: "كانت ممسكة باللقب بجنون، وكان اللقب نفسه ملتصقاً بها بجنون" وسيكتشف العمدة المتزوج من منصبه منذ كانت البلاد غباراً ورملاً والناس رحّلاً وبادين، سيكتشف وهو عريس في منصبه الجديد في اللجان الشعبية الحكومية، أن حورية كانت قد رأت هندوب في لقطة أخاذة بثتها لجنة حماية القيم في شرق أفريقيا، ودخلت إلى البلدة في متاع عاصمي زائر.

مرة أخرى يتقوض زواج الحضرمية من هندوب، فتتادي لوحدتها كما لخدمتها (الغشيم ودكرّو). وهنا تعجن الأسطورة والسخرية والواقع جبلّة شخصية جديدة في الرواية. فهذا الذي سمي بالغشيم نسبة إلى الولي (الغشيم ود خمج) كانت أمه قد سمته منذ الحمل به (القاصد جبارة)، ثم سمته صبياً بالشيخ المربوط. لكن ابن كروشاويش مبيض الفضة والنحاس وسليل عائلة جادين الجيبوتية، سيتلامح الجنون عليه، وسيصير طبيب القرى المبارك، حتى يظهر اسمه في كشوفات الأمن الوطني كناشط خطر، فيما صارت حتى الأحزاب التي مسّها الضر وركلتها الغربلة الغشيمة، عيوناً مع العيون الأمنية المتكاثرة.

هكذا اعتقل الغشيم ودكرو سنوات، أعيد بعدها ساخناً كمظاهرة، بارداً كثلج، متمكناً كشرك، وقد حفظ أشعار لوركا وحكايات جوركي ونكات الطليعيين التي "تتبرز على السلطة بلا حياء"، كما حفظ حقوق الإنسان والكتاب الأخضر ونظريات الغش السياسي من الماركسية إلى الرأسمالية إلى تحالف قوى الشعب العاملة. إنه "أعظم مجنون أنجبته الأخطاء الأمنية".

وقد بدا جنونه ناضجاً لدرجة أن مثقفين ريفيين متميزين اصطفوه مرجعاً. وفيما كان يحدث جمعاً عن سواد إفريقيا وزبالة العالم الثالث وصياغة الغضب،

جاءت إليه حورية فلاقاها هاتفاً: "مرحبا بغلاء المعيشة.. مرحبا بالسوق السوداء"، ولبى نداءها، ولقبها بشجرة الدر، واستبد بخدمتها عشر سنين فعلمها القراءة، وأجبرها على مخاصمة صناديق الاقتراع الرئاسية في "انتخابات لا.. أو نعم". وها هو وقد وقع الغريب في شباكها، يهيئ لعرسها وقد صدر قرارها بترقيته إلى ولي للأمر، فأرسل كما يليق بالكرنفاليّ واحدة من ضحكاته المعقدة "التي تلم بداخلها رطانة البكاء واحتضاراً كلاسيكياً، ولم يضحك بها من قبل، إلا حين قرأ دساتير بعض الدول، أيام غيابه عن البلدة". وكما يليق بالعرس الكرنفالي نرى "الحمير المربوطة في ذيل العرس العريض بيضاء وسوداء ومختلة الجلد، والتي كانت تأكل بطرب، وتهتف بمتعة، تحب وتغازل، فاقت في ضخها للبعر حمولة عدد من لواري (الهينو) ٥ طن".

وتلك هي أيضاً شخصيات كرنفالية أخرى: العرافة بنت حساب (المرأة الضغينة) التي تحب الحضرمية حبها للنبق والترمس والقنقليز، كما تحبها الحضرمية بالتوتر الأخاذ. فهذه المتحدرة من عائلة جنوبية فزت سعياً وراء مخلفات الحرب، التقاها ذات ليلة داكنة جني شاب أعزب، فعشقها، وتبدى لها في هيئة حمار فخم، وفي شكل أغنية هابطة ونعجة كريمة، ولما لم تُسلِم له اختطفها، فاختفت سنوات حتى مات، فعادت. وذلك هو المحجوب الشمالي هاوي جمع الطوابع وصور مانديلا أيام مجده في السجون. وقد اغتنى المحجوب والتاجر شاطر من صفقة ذهب، فصارا صديقين سيؤديان واجب المؤازرة للعريس، كما لم يسبق لهما أن فعلا "حتى في أيام خطر التجول الشهيرة في أعقاب انقلاب دموي بعيد.. حين كان حراس الحدود اليابسين (اليابسون) يشمون رائحة الثورة حتى في خاتم منقوش وعلبة مربى واستياء حمار". والتاجر شاطر نفسه، والذي عمل حطاباً وسقاء وبائعاً متجولاً قبل أن يلصق بالبلدة عفريتاً، لم يعد يعني له الإصلاح الاجتماعي - منذ وقت بعيد - أكثر من ثرثرة مملة لمتعلمين ثرثارين. ولقد شتم هذا الذي يسمونه في السوق (الورقة) الحضرمية وهندوب، فأقامت الدنيا عليه، فصار يحاذرها مشغولاً دوماً بصيدها الذي يسميه: الصيد العكر.

للحضرمية مقدرة فذة على الحب واللاحب، وبكفاءتها تصلح أن تكون لصاً وشرطياً وناراً وبرداً وسلاحاً وغمد سلاح. وها هي وقد تزوجت الغريب تصدر القرار الأشد تقطيعاً لنياط القلب، فتعفي الغشيم من ولاية أمرها، ومن الخدمة المستبدة، وهو من كان يتهيأ ليلقنها الوصايا العشر التي حفظها ممن زاملوه في المعتقل، وليخنقها بنقاش الماركسيين الذين يحيون تحرر المرأة. وإذ يصير مجرد معتوه متسكع يراسل قادة الأمن معدداً حماقاته المخلة بالأمن، علّهم يأخذونه، لكنهم يخبرونه آسفين لعدم استيفائه المؤهلات المطلوبة للاعتقال التحفظي، فيقود بالمعاتيه أول مظاهرة في الريف، هاتفاً بإعادة العسكر إلى الثكنات، غير أن رئيس البلاد الذي يعده والمعاتيه في خطاب متهيج كألد أعدائه، يردف: "لكن قلبي يحبهم، اتركوهم طلقاء".

من الشمال تحضر عائلة سمارة والوفد الدنقلاوي لاستعادة ابنهم العريس. وفي الاشتباك الذي يقوم في الرواية بين كرنفالها وبين شئون السودان نرى هذا التجمع الذي ما تحزب ولا تكور ولا هرجل إلا حين "كانت مكبرات الصوت الديمقراطية، مدعومة بكرابيج (السادة) تلهث في البلاد لاحتلاب عشاء انتخابي". إنه التجمع الذي لم يتجمع إلا "حين نط مواطن من تلك الأصقاع البعيدة إلى رئاسة البلاد في إحدى الحقب، وطالب بالدعم العرقي لنطه". وكما جاء الرئيس بالغلاء، أرسل مئات الخارجين حديثاً من طور المراهقة إلى "حرب تهد الكتف والسلاسل الفقارية". وهذه إشارة أخرى إلى الحرب في جنوب السودان.

لم يستجب العريس لـ (وفد النقمة) الذي يهتف سائقه إذ تصيبه الرعدة: "طلاسم الشرق مهلكة.. طلاسم الشرق عصية على الفك والحل". وعبر محاولات الوفد يحضر سعادة اللواء جبر الله، أحد قادة الأمن الوطني المهيمن، على رأس حملة لاقتناص الغشيم. لكن اللواء لم يجد أي خطأ سياسي أو أمني في (النص الشبقي) الذي يكتب ببراعة في بيت حورية أزرق، فعاد مصطحباً شلة من رعاة الإبل بتهمة التخابر غير المشروع مع عدد من دول الجوار. أما اختفاء الغشيم فجأة (جرذ الوقائع المستبد) فلم يغير من النص المكتوب حرفاً، فالنص. هل هو الرواية أم الكرنفال السوداني؟ - مكتوب بدقة، لا تهون منها أيضاً النقاط وعلامات التعجب والاستفهام التي سكنت مستقرة في فراغ شاطر والمحجوب، كما نقرأ. وكما نقرأ، تعلن الإذاعة عن هدنة ما في حرب ما - أليست حرب الجنوب السوداني؟ - ونصائح طرية للغاية لدعاة سلام قرفوا من الحرب والتسلح ومجاعات إفريقيا، بينما كان الغريب يلتقي ذويه ويرفض الرحيل. وفيما أنكرت الحضرمية لهم أنها سحرته، ومالت إليهم هذه التي تصلح زعيماً حركياً ومتمرداً انفصالياً، جاء إنكارها "أشهى من ذلك الإنكار الذي بثته الإذاعات على لسان رئيس ساهم في تصدير أطنان من عرق اليهود الرعاة وفقيري الدم إلى القدس، وأشهى من ذلك الإنكار الذي أنكره الرئيس نفسه حين اغتاظت الدنيا من إنكاره". وإلى هذا الذي يشير إلى النميري والفالاشا، سنرى الغزاة - وفد النقمة - يصطلون بنيران كبوتهم، بينما الإذاعة تصرخ أن الهدنة قد انتهت بلا رجعة، وأن دعاة السلام المستائين سحبوا استياءهم. وفي يوم آخر قالت الإذاعة إن الحرب ستستمر، وإن كتيبة من المشاة ضبطت محارباً يخون الحرب بالضحك، وفي ذلك اليوم وُجد أحد أعضاء (وفد النقمة) يضحك من قاع صوته. وبالمكتوب من الكرنفال السوداني تنتهي الرواية بالقول: "النص الآن مفتوح على مصراعيه.. مفتوح بلا أي باب يغلق حبر اندلاقه، ولا نافذة تصد وجع حروفه.. ضائع هكذا في العراء.. يمضي..".

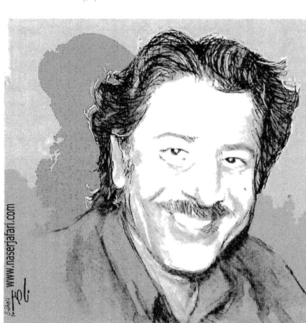
❖❖❖

تلك ثلاث روايات لثلاثة كتاب من السودان، ولكل منها ومنهم - كما لعله بدا في هذه الدراسة - تلك النكهة الخاصة، والصوت الخاص، مما يلوّح بالإضافة المتميزة إلى الرواية العربية، مثلما يلوّح بأنّ ما بدأته رواية الطيب صالح في السودان، يتوالى، بعدما بدا لعهد طويل أنه بذرة لا تنتش في تربتها، وبخاصة أن صاحبها قد توقف عن كتابة الرواية منذ عقود، فإذا بخلفه يؤكدون أنهم خير خلف لخير سلف.

امجد ناصر.. كيمياء الخيمة، تعالي النهر!

يكتبه: إبراهيم جابر إبراهيم
ويرسمه: ناصر الجعفري

«أرأيت؟
نحن لم نتغير كثيراً
وربما لم نتغير أبداً:
الألفاظ المشبعة
النبرة البدوية
العناق الطويل
السؤال عن الأهل والمواشي
رائحة الحطب القديم
الحطب المخزن في الحظائر
ما تزال تعبق في ثيابنا..»



ما زالت الأرض الأولى، بعد عشرين مدينة ومطار، عالقة بقدمي الفتى، وغبرة التراب بياضاً كاذباً على سُمرة كفيّه القاسيتين.

بعد الكثير من التجريب في القصيدة، ورغم ما اجتاز من حقول الخلاف وافخاخ النقد، بقي حتى بانجليزيته الجيدة، وتعامله المحلّي في قاعات «هيثرو»، وبشعره الملقى على كتفيه، شاعرا مقيما في الشجن والشجى، ولم يصادر التكنيك الانجليزي (الذي قال نقاد انه تسلل للقصيدة) روحها الملأى بالغواية، وبالطقوس، وبالنذور، تلك الموروثة عن سلالات من الشعراء والحِكمْ والأساطير.

والشاعر الذي نجا، قبل ذلك، من حروب كثيرة، غادر خنادقها سالماً فلم تترك «الأيديولوجيا» أو «المكاتب السياسية» ندوباً واضحة في روحه او على زجاج قصيدته، نجا أيضاً من برودة المقهى الإنجليزي، فلم يُصب بأي عَرضٍ من النسيان تجاه أشواقه، ولم تخفت ارتجافات الشرقي المعنّى لديه، بل تعاظمت، وتوقدت جمرتها، كما تصّاعد الأنفاس!

وهكذا.. كان الفتى يرحل أول السبعينيات خلف أحلامه المنصاغة من شبق القومي والوطني والشعري ومن صورة الحرية في مقاهي بيروت وشوارعها وانفتاحها المتفرد، والمثير آنذاك لخيال المدن، فما بالك بالفتى البدوي!

الفتى الذي بقي يراوغ الحياة بكفيّن صلبتين، وقلبٍ شفيفٍ كقميصٍ أبيض!

يجول في المدن، وبين أنقاضها، يتحسس فتات الأحلام البسيطة، تلك التي ربما سقطت من حقيبة عاشقةٍ أو من جيب عاشقٍ ماكر!

يقول سعدي يوسف: هذا البدوي القادم من مضارب «الحويطات»، كم هو شفاف!

وأي شفافية تلك التي يشرقُ بها الشاعر حتى يقول:

(- لماذا تنظر إليّ هكذا؟
فقلت: لست أنا. وأشرتُ بيدي إلى الخلف
لنكتشف أنه في المرآة،
كان شاب صغير يتراجع، مبهوتاً، بظهره إلى الوراء، ويُمسد شَعره بيده!)
يرحل في البلاد بعيداً؛ يتمشى على «التايمز»، بمعطفٍ سميك من القماش الثمين.. لكن البدوي المدهش العاري حتى الأظافر يتفلّتُ من تحت جلده، ليخرج شاهراً قصيدته:
«وطن بدوي صغير على كتفي واقف كالشجر
يا شجر...
أنت يا واقفاً فوق كتفي المهيض
تودع (عجياننا) و(الحلال) الذي يشهق
الآن مختفياً بالهجير
يا شجر...
أنت يا ضارباً في الغيوم البعيدة
في روح أمي».

❖ ❖ ❖

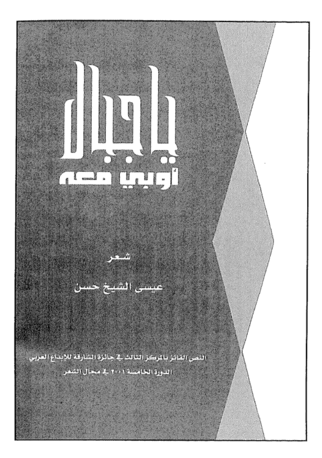
لم يفارق كيمياءه الأولى، ولم يخنها، لكنه لم يرهن روحه عبدةً لها.
بقي «ناصر» ابناً مخلصاً للسيكيولوجيا العربية، يهجس بلغتها الحارة، ويحلم بمفرداتها الخُلّبية، ويشعر بالفقد... لأن الفقد هو سر سحر السيكيولوجيا:
«فها نحن نشقى
بأوجاعنا اللغوية
نشقى لأن القصائد
لا تطفىء الأسئلة
ونشقى لأن القصائد
لا تبلغ المرحلة...».
ومخلصاً للميثولوجيا الشرقية، وتعاويذها، وطقوسها، وشعائرها التي تجاور الخرافة:
«خطّي العتبة
وبسملي
ففي كل لفتةٍ منك يطير سرب يمام
أشدُّ بياضاً من سريرة النائم
...
بيدك اليمنى اطبعي كفّ الحنّاء على قنطرة البيت»!
هذه المسلّمات التي رافقت طفولة الشاعر، وكذا طفولة الشعر، كموروث مركب من الاسطورة والحكاية والتعاليم، وتجلّيات الحرام والخوف، وطقوس الجدّات التي كانت تحظى بتبجيل يرفعها إلى موضع عقيدي، يعيد الشاعر انتاجها الآن مرفوعة إلى مكانة أخرى من الحنين الذي يربت على كتف التعويذة، إنما يجردها من هيبة الإيمان!

❖ ❖ ❖

... والمرأة كذلك، لم تكن مجرد خاطرٍ مرّ في ذهن الشاعر على مهلٍ.
فهذه اللغة، المشغولة بنشوةٍ عالية، ومنمنمات راجفة، تحمل من الايروسية الرقيقة ما يذهب بالرشد، ويوقع المتلقي في دوخةٍ صوفية:
«نائم في أقطانه
سيدي الصغير
لا يفيق على نايات اليد.
قُمع سُكر
يذوب في الرغاب
غرّ
ومزدهٍ بحليّه والتخاريم.
نظيف
ومحفوف
وماثل
... ...
مغسول بأمطار وصواعق
له هذه الرائحة:
قطع الأعشاب في الصباح».
المرأة الحنين، والمرأة البحث المقيم، والدهشة التي يُلقّطها من حقول العادي والرتيب رجلٌ غادر منذ ثلاثين سنة حالماً بها!
رجل لم تسرقه «الأيديولوجيا» ولم تضعه تحت إبطها، راودته قليلاً، أغرته قليلاً بخبزها المُحلّى، لكنه تنكب أرضاً عالية، وسماوات بعيدة.

بحرٌ متلاطم الأحزان في "يا جبال أوّبي معه"

الدكتور مقداد رحيم



يرسمُ الشاعر السوري عيسى الشيخ حسن لنفسه أملاً عريضاً في تشبيه ذاته بذات نبي الله داوود حين سخَّر الله له فضائل جمةً منها الجبالُ والطير والحديد من خلال اقتباسه عنوان مجموعته الشعرية من الآية العاشرة من سورة سبأ: "ولقد آتينا داوود منّا فضلاً يا جبال أوّبي معه والطيرَ وألَنَّا لهُ الحديدَ"، وهو غيرُ ملومٍ في ذلك إذ يتوكّل على موهبةٍ غضّةٍ في الشعر ويضع أولى الخطوات على بوابته العريضة، وينوي السيرَ في مجاهيله في زمنٍ كثر فيه جاهلوه، وازدحمَ عليه مُريدوه، وهذا الأمل العريض انما هو دُعاء يمنّي نفسه بالاستجابة له.

وهو غير ملوم أيضاً إذْ يستغرقُ في أناهُ ويبدأ منها ثم ينتهي إليها، ففضلاً عن أنه بدأ بنفسه فسمَّى مجموعته الشعرية الأولى هذه : " يا جبال أوِّبي معه"، فاستعار الضمير في "معه" له هو من النبي داوود، فقد ثنَّى بنفسه فافتتحَ قصائدَهُ بقصيدة عرَّفَ بها بنفسه، ثم أنهى المجموعة باستدراك تحدثَ فيه عن نفسه كذلك موضِّحاً ومعرِّفاً، وتعريفُهُ في الأحوال جميعاً تعريفٌ شعريّ شاعري، فهو في العنوان شديدُ الطموح عريضُ الأمل، وفي المُفتتَح وَلَدٌ غضٌّ أخضر مُغيِّمُ الأفق، محمولٌ على اقتراف ذنب الشعر، مختنقٌ بشرقيتهِ وهموم وطنه، مرتبطٌ بتاريخه ومشدودٌ بواقعه:

تشهقُ في الخطواتِ مراثيهِ
تلوِّنُهُ بالفجر الغائم
وذنوب الشعراء
يقرأ في الشجر الطالع صبوته
في الشرق الذابل
تاريخ الأنهار المخنوقة
والغيم الزعلان
وآهات الفقراء.

وإذا كان عرَّجَ على آي القرآن الكريم فاستعار ضمير النبي داوود في العنوانَ فقد عرَّج هنا مرة ثانية واستعار لنفسه مَثَلَ الحبة التي تُنبتُ سبعَ سنابل كثيرة العطاء من قوله تعالى في سورة البقرة: "كمثل حبةٍ أنبتتْ سبعَ سنابل في كل سنبلةٍ مائة حبَّة"، ولَكنَّ حبته تنتظر العطاء:

ولدٌ إلاَّ سبع سنابل.

ويسوقُ الشاعر الدليلَ على هذه الحقيقة، والدليل هو اشتراكُهُ والسنبلة بالخصائص ذاتها:

ولدٌ
من ماءٍ
وترابٍ
وهواءٍ

وله فيما عدا ذلك استعارات واقتباسات أخرى متفرقة من القرآن الكريم.

وعندما يصف عيسى الشيخ حسن نفسه بالولَد فما يريد أن يصرِّحَ إلا بما يشعر به حقاً، وما يريد أن يعبِّر إلا عن الحقيقة، فهو ما زال طفلاً صغيراً ينهض من حقول الحنطة.. حنطة الريف السوري الذي عاش الشاعرُ في أكنافه بكل صوره ومشاهده الأخَّاذة، وإذا دقَّقنا النظر في قصائده وجدناهُ يدور حول تلك الأجواء التي ترك طفولته

في قصائده يدور حول اجواء الطفولة التي ما زالت عالقة في خياله وبواطنه

فيها ولكنها مازالتْ عالقةً في خياله وبَواطنه بعد أن أسهمتْ في تكوينه. كيف ذاك؟ ذاكَ لأنّه لا يَني يذكر أجزاء الطبيعة الريفية في ثنايا قصائده:

(ينهض في الحنطة)، (سبع سنابل)، (غيض الماء)، (الأنهار المخنوقة)، (كان النهر يخاصر موتانا)، (وقرى دافئة وسنابل خضراء)، (يا عصفور غنّ غنّ عن زمن حلو)، (وأشجار الزيتون الحبلى)، (كان الشيخ يعزّينا أنّ هلكَ الحرثُ)، (وطفقنا نخصف من ورق الكلمات)، (في الشجر الثاني)، (ثمة حطّابون)، (ونجوم البدويّ الباحث عن عشب)، (إذا مرَّ سربٌ من الذكريات)، (لأصطادَ مونةً)، (سيكون لنا بيدر وبيوت من الطين)، (وتكون لنا جرَّة من ضلوع الندامى)، (على النهر أن يستميح الجفاف)، (القصيّ عن النخل)، (وظللها بعريش العنب)، (أسمّي النهار حصاد السريرة)، (تند عن الطين)، (وعشب النهار الحزين)، (حنطة يانعة)، (ويبحث عن وجهه/ في مرايا الشجر)، (حين تغلق كل الحقول/ على طيرها)، (دون أن يأخذوا صيفهم/ من ثغاء الدواب)، (النجمة الواعدة)، (كأن الحياة على ضفتيه)، (وعصافير تشد الوقت/ بأسراب أغانيها)، (وحقولاً تخضرّ)، (في البئر المردومة)، (وأقاليم من النهر المتأخر)، (لنفك حروف الأشجار)، (تخضر سنابلها الخضراء العطشى)، (والبقر المهزولة)، (والرمل الناعس)، (تنسل فوانيس الضوء)، (لا فرق إذا جاد الوسميُّ مفاصلنا)، (الآنَ نملأ كل مواسمنا بخوابي الآجر)، (جرة الحبر)، (ينهض المشمش/ في ذاكرة الطفل الذي/ مرَّ على بيدرنا)، (ولنا أن تجزع الأشجار/ في ليل الحديقة)، (علَّ نهراً شارد الوديان يحبو)، (كي يلمح نجمك)، (كم مرَّ على كرمك عشّاق)، (فلاّحون قساة/ ونواطير.../ولم يُفنوا كرمك/يا ابنة هذا المشمش/ والخوخ الطالع/ والليمون..)، (ففاجأه نهر من رؤيا/ من بعثر أشجارك)، (رمل يجري)، (علّه يأمر نايات المساء)، (أن هذه النهر يذوي)، (فلاّح يتفيّأ شجرة/ وثمار تتساقط/ والطير تحلّقُ/ تبني الأعشاشَ/ على الأغصان النضرة)، (حطّاب يحتفل بلحم العصفور)، (ويفتش في البئر المردومة)، (فاجأه النهرُ بها)، (لا دمي نهر، ولا حزني قصب)، (يا عصافير عمرنا)، (كلما هزَّ عاشقٌ شجر الروح)، (وتغنين في حنين ربابة)، (يلوذ بالوجد والنايات). غيرَ ما ندَّ عن الحصر.

ولم يسلم من هذه الأجواء الريفية أو ما له علاقة بها إلا بضع قصائد قصار جداً، وهذا يعني أنَّ لا شعور عيسى وزَّع روحه في ثنايا شعره مهما تنوعت أغراضه، وكيف كان مزاجه، فهو لا يستغرقُ في وعيه، ولا يستغني عن غيابه ساعةَ كتابة النص الشعري، وهو بذلك يساعدنا على تحليل شخصيته وظروف حياته واسباب تكوينه، فضلاً عن أساليب تفكيره من خلال شعرِهِ وحسب، على أننا يمكن أنْ نختصر أعماقه في كلمتين هما: الحنطة والعصفور وما بينهما من خطر التلاقي مع ما فيهما من خطورة الإشارة!.

وإذا أراد القارئ أن يختبر صحة هذا فليفتّش في ثنايا هذا الشعر فهل سيجد الشاعرَ غيرَ مكتئب غارق في لجةٍ من الحُزن؟، أجل، فإن شعره لا يبتعدُ عن أن يكون قصيدة رثاء طويلة مفصَّلة على قطَع حتّى وهو يتغزَّل مَجازاً (!)، أو لنقلْ إنَّ روح الشاعر تسيلُ قِطَعاً، ففي قصيدته الأولى بعد التعريف يرثي حُلمَه الضائع، وهو في الوقت نفسه حلمُ ضمير الجماعة (نا) وهو زمانُهم الجميل ومكانُهم الأجمل، والشاعرُ واحدٌ منهم متَّحِدٌ فيهم:

وكان النهر يخاصر موتانا
والحلم يجفُّ
وكنّا نتردَّدُ في لمِّ أغانينا
عن حبل الفتنةِ
ونفتِّشُ في راحات أيادينا
عن معنى الخيبةِ
وندوِّن نصَّ الروحِ
بنايات الغرباء
......
يا عصفور
يا عصفور
غَنِّ
غَنِّ
عن زمنٍ حلوٍ، مكانٍ مسحور.

ويرثي نفسه في إطار جميل من التأسُّف والتحسُّر على حياة تُفلِتُ من بيْن أنامله وهو يشهد هذا الإفلات ويتيقّنُهُ:

في المرآة أفتِّشُ عنِّي
منذ كتابٍ كنتُ هنا
.....

ذاك الولد الهارب منّي
يقفز بين يديَّ
يداعبني
يفلتُ حين تمد الذكرى
كل أصابعها
نحو "شقاوته" للقبض عليه
يفلتُ

ولكنْ لأيِّ شيءٍ مات هذا الولد الشقيُّ؟، وما خطاياهُ؟:

أغمضُ عينيّ
أسدِّدُ ذاكرتي نحو خطاياه
لكي أحصي ذاك الولد الهارب منّي
أملأ فخّي
بأغان كان يردِّدها
لكن هيهاتَ
الولد الذابل في عينيَّ طويلاً
ماتَ.

وهكذا فإنَّ موت الشاعر المجازي هذا أكيد ولكنه لا مسوِّغ له معقول، على أنه مسبوقٌ بذبول طويل الأمد كأنه كان فاتحةً للموت، فما كان قبله؟!.

وإذا يستدرك الشاعر على هذا الرثاء في قصيدة أخرى فليس بوسعه أن يأتي بجديد غير براعة الوصف:

الولدُ
جملةٌ
تائهةٌ
في البلدْ
نملةٌ
فارهةٌ
وعدَدْ
طلقةٌ
في زَبَدْ.

ويرثي الشاعرُ أباهُ رثاءً يقطر منه الأسى ويغصُّ في رسم جميل لصورة الموقف:

لكنه في الرحلة الأخيرة
حدَّقَ في وجوهنا
وأمعن النظر
وعندما استحثّه الصحاب
قبَّلني
وودَّع الجدران والحصيرة
وشدَّني/ بلَّلني بدمعهِ
أجهش عند الباب
وعندما ناديتُهُ في الحظة الأخيرة
لوَّح لي مبتعداً
وغاب....

ويمتدُّ الحزن لدى الشاعر على نفسه إلى إحلال الغربة والبعد عن الأهل إحلالَ الموت الذي يستحق الرثاء، ويستدعي البكاء وكأنه لن يعود من غربتهِ حتى إذا قالت العرَّافة غير ذلك:

سوف تقرأ أيامه في الكفِّ التي
لامستْ وجه عرَّافة
وتراه يحطُّ على راحتيها، يفتِّشُ
بين الخطوط
عن الماء واللحظة الضائعة
ستقول:
"بأنَّ الولد
عائد يا ابنتي..
في يديه "البرازق" للزائرين
على شفتيه ابتسامته الوادعة".

لأنه في آخر القصيدة يسلِّم على أمه ورموزه الخاصة القريبة من نفسه سلامَ مودِّع لا سبيلَ إلى عودته، ولذلك يصف حزنَ أمه عليه بـ "المستطيل"، ويصف مشهد الطير وهي تجد الأمنَ والسكنَ على نافذة بيته في المساءات بعد غيابهِ من الحقول وصفاً رائعاً:

ولأمي التي يستريح على راحتيها التعب
كل هذا البنفسج
كل البخور الذي يهتدي للجهات
السلام على حزنك المستطيل
السلام على غصص الراحلين
السلام على دمعهم
في متاهات أيامنا يعبرون
السلام على النافذة
حين تغلق كلّ الحقول على طيرها
في ارتباك نبيل.

ما المعادل لحياة الشاعر؟ بمعنى آخر: ما الذي يغيبُ فيغيب معه وجودُ الشاعر؟ يُسرعُ الشاعرُ فيجيب على هذا السؤال الافتراضي وينصُّ على الشاي الذي تَصبُّه له أمه في أوقات العصر، ومجموعةً من أصدقائه المخلصين الذين قاسموه الحزنَ والبوحَ في أوقات الظهر في ظلال البيوت، والصورة الذهنية لفتاته التي سرَّحت الدهشةَ في دمه وهي تسرِّح شعرها

تتجلى في القصائد حجم الحزن الذي يلف الشاعر ويغلف مشاعره

دون أن تدري (في كل وقت)، وذكرياتٌ جميلة تخفف عنه برد ليل الشتاء وتبدد صمته الثقيل هي ما بقي له من حياته الماضية التي لا حياة بعدها، وأغانٍ تتحدثُ عن أحزانه وانتماءٌ إلى وطن يبثُّه أشواقَهُ، فإذا غابَ كلُّ ذلك من حياتهِ أوْ من خاطرهِ لم يَعُدْ لحياته وجود:

سأموتُ
إذا غاب عن خاطري
شايها في العصاري
صدى صوتها:
"يا بنيَّ انتظرْ
إن إخوتك استغرقوا في الصلاةِ
ولم يحزموا أمرهم في دعاء القنوتْ
سأموتْ
إذا غاب عن خاطري
ثُلَّة الأصدقاء
يحوكون أحزانهم نجمةً
في ظلال البيوتْ
سأموتْ
إذا ضلَّت الذاكرة
صورة للفتاة التي سرَّحتْ
في دمي دهشةً عابرة
سأموتْ
إذا مرَّ سرب من الذكريات
ولم أنحنِ
وأسدِّدُ
لأصطادها مونةً
لشتاء صَموتْ
سأموتْ
إذا انكسرتْ جرَّةٌ من غناءٍ
على حزني المستباحِ
ولم أنتمِ
للبلادِ التي تستحمُّ بأشواقنا
في مساءٍ يفوتُ
وليس يفوتْ.

- فما المتحققُ من ذلك كلِّه؟
- لم يتحقَّق شيء، ألا ترى الشاعر يُنهي قصيدته بمقطعٍ من كلمتين يتوجَّعُ فيهما على موته؟:

آهِ.... أموتْ.

ثم يرثي إخوته السبعة رثاءً شفيفاً يغصُّ في رسم دقيق لمشهد العائلة وهي تتجمعُ على مائدة الطعَّام وقدْ ينقص منهم العدد، أما عائلة عيسى فيختلُّ فيها العدد اختلالاً فاحشاً، ولكن الأمَّ الحنون لا تريد تصديق هذا الإختلال فتصفُّ الصحون على عادتها بالعدد الكامل موشَّحةً بالغُصَص، وليس هو بمنأى عمّا يعتمل في خاطر هذه الأمّ، فنراهُ يشير إلى موتهم بمغادرة دفتر العائلة، وكأنَّ غيابهم لا يتعدى كونه غياباً عن سجلات الإحصاء والازدياد لدى الدولة:

إخوتي
غادروا دفتر العائلة
تركوا كومة الذكرياتِ
على دكَّة البيت
ثم مضوا مضوا أيامهم
واحداً
واحداً
...
إخوتي غادروا
تركوا نصفهم حاضراً
في الطريق إلى حقلنا
والمساء إلى بيتنا
والصورْ
وبإمكانها أن تصبَّ العشاءْ
أمّنا
غصَّةً غصَّةً
وتفكّر في سبعةٍ تحت أنجمهم
غادروا
واحداً واحداً
والصحون التي تنزوي آخر المائدة
أكملتْ عدَّهم
دون أن تحتفي بمساءاتهم.

وسواءٌ أكان له إخوة سبعةٌ على الحقيقة فماتوا، أو كان له إخوة سبعةٌ مجازيون فماتوا فالأمر واحد من حيثُ أن الشاعر أراد أنْ يُطلقَ زفرتَهُ الحارقة وأنْ يعبِّر عن مأساة مركَّبة تستدعي الذهول أمام بحرٍ لا قرار له من الحزن، يشير إلى ما في هذه الحياة من العبثية واللاجدوى، وأنا لا أُبرِّئُ الرقم سبعة من مجازيته وقدرته على الإيحاء.

ماذا بَقِيَ من عيسى الشاعرِ الحزين؟ تعالوا

معي لأدلَّكم على فجيعتِه الكبرى... فجيعتِه التي نثـرَ ظلالهـا من إهدائه البليغ في أول هذه المجموعة الشعرية إلى قصيدته "ما تيسرَ من الحزن"، وكلاهما من أجل "فاطمة" رفيقة دربه... فاطمة التي غادرتْ جسداً وبقيتْ روحاً يُرفرفُ في أرجاء حياته... فاطمة التي قال لها في الإهداء: "الغيوم التي لم تمرَّ على قبرك لم تشيعها دموعي"، ولم أجدْ أبلغَ من هذه المبالغة في جعل دموعه مصدراً للغيوم التي يجب أن تمرَّ على قبرها فتسقيه، ومعنى السقاية بالمطر هذا في موضع الرثاء هو من معاني الشعر العربي في عصر ما قبل الإسلام، أما القصيدة فهي غيمة من الغيوم التي مرَّتْ على ذلك القبر، فتأمَّلْ مقدار بكاء الشاعر... مقدار فجيعته، فماذا قال في قصيدته التي جاءتْ واحدةً من أطول قصائد هذه المجموعة وأجملها؟.

وغَرَقُ القصيدةِ بدموع الشاعر يشفع لنا أن نختصرها ونقف على دمعتين منها، أولاهما استحضاره لرفيقته الغائبة إلى الأبد وهي عاتبةٌ وهو آسفٌ محاصَرٌ بالشعور بالذنب لأنه كما يبدو كان في غيبتهِ المؤقتة زعماً عن غيبتها الأبدية واقعاً، وهذا هو مصدر وجَعِهِ الدائم:

ولي وَجَعٌ نازفٌ لا يريمُ
إذا تركتني رفيقة دربي
وقالتْ: "تأخرتَ عنّي
وأسرفتَ في غربةٍ قاتلة
فمنْ سوفَ يأخذُ فيَّ العزاءَ
ومَن سيزيِّنُ قبري الصغير ببيتِ رثاء؟".

وفي هذه الدمعة تركيز عجيب للمعاني مع قوةٍ ووضوح في الدلالة، فعبارة "تأخرتَ عني" دالةٌ بوضوحٍ على غياب الشاعر عنها وهي تجود بحياتها، وعِبارة "غربة قاتلة" دالةٌ بوضوح على أنَّ الغياب كان سبباً مباشراً في ذلك، وعبارة "مَن سوف يأخذ فيَّ العزاء" دالةٌ بوضوح على أنْ لا أحد يمكنُ أن يسدَّ مسدَّه مهما كثر حولها الناس، ونأخذ من عبارة "مَن سيزيِّن قبري" كلمة "يزيِّن" وهي كلمة غريبة في موضع الموت، غير أنَّ رفيقة الدرب ترضى من رفيقها حبيبها أنْ يرثيها وهو الشاعرُ ببيتٍ من الشعر فيكونَ زينةً في القبر يُخفِّفُ من التفكير بعذاب القبر وفجيعةِ الموت أو لعلَّه يُلغيه، كما يجدر بنا أن نلمح المعنى المقصودَ من عبارة "قبري الصغير" وهو أنه لم يكنْ وراء حياتها معه مِن طائل، ومن أجل هذا تَعظُمُ مأساتُه.

وثانية الدمعتين تكمن في تعبيره عن غاية الحزن في ضحكه العميق... العميق حتى البكاء، وذلك عندما يتلفَّتُ من حوله فيجد أنَّ أوراقَ شجرته قد تساقطتْ ورقةً ورقةً فينتقل من التحدث بضميرها إلى التحدث بضمير الجماعة، أليس شرُّ البلية ما يُضحِك؟:

فأمضي قصيّاً...... قصيّاً
إلى دفتر العائلة
إلى بيت قلبي
ولكنَّ قلبي سيمشي وحيداً
لأهجعَ في فسحةٍ من غناءٍ
أحنُّ إلى مزنةٍ هاطلة
غير أني أخافُ إذا ما بكيتُ بأنْ يستفيقوا
يبلل دمعي مناماتهم
فأضحك
أضحك
أضحكُ
حتى البكاء الطليق.

ويَلفتُ انتباهَنا معنى طريفٌ برَعَ الشاعر في استخدامه في هذا المقطع وهو الإشارة إلى بقاء الأرواح تحوم بالقرب من أهلها، وهو هنا يخشى أن يبكي فيستفز بكاؤه تلك الأرواح، فيضحك لتأنسَ، ولكنَّ ضحكه لا يُفسَّر بغير البكاء العميق عُمقَ أحزانه.

ومن هنا يتجلَّى لنا أيُّ حزن يلفُّ الشاعر ويُغلِّف مشاعره، وفي أي بحر من الأسى تغرقُ أحلامه، وكيف أتقَنَ رسم مشهد الموت وعبَّر عن قوافل أحزانه، ومن هنا أيضاً نُضيفُ سبباً وجيهاً آخر لاستعارته ضمير النبي داوود، والحبَّة التي تُنبتُ سبعَ سنابل ما زالت خُضراً ولكنها واعدة بالعطاء الكثير !.

إن عيسى الشيخ حسن شاعر مُجيد ملتزمٌ بفنيَّة النص الشعري، سائر في دروبه الأصيلة، ولابد من الإشارة هنا إلى التزام الشاعر بالإيقاع الشعري، والإشادة بلغته الشفيفة الدالَّة الخالية من الإغراب والتعقيد وضعف التراكيب. وإذا كانت هذه المجموعة هي الأولى من نتاجه الشعري فهي كافيةُ الدلالة على نضجه الفني والإبداعي، وعلى موهبة ثرَّة واعدة بالمزيد من التطور والتألق، وقد أكَّد هذا ما استجدَّ من بحر قريحته.على أنَّ في "يا جبال أوِّبي معه" الكثير مما يستفزُّ النقد ويحثُّ على القول، ولعلّي آثرتُ الاستئثارَ بأنصع وجوهه، وأوضح ملامحه، بل أشملها.

محاورات

فاروق وادي

شاعر آخر، بنعال من ريح

عندما كنا نتجوّل، أمجد ناصر وأنا، في مكتبات دمشق، وكنّا مدعوين إلى مهرجانها السينمائي عام ١٩٩٧، لفتني أن الشّاعر كان ينأى عن رفوف الشعر.. فكأنما الأمر لا يعنيه، ليلتقط كتباً تحكي عن المكان. ومن بين الكتب التي التقطها حينذاك، نسخة من كتابه "خبط الأجنحة"، الذي يروي "سيرة المدن والمقاهي والرحيل"، قدّمه لي بعد أن كتب إهداءه عليه، ولم يكن الكتاب قد وصل بعد، إلى المكان الذي جئت منه.

ذلك الكتاب، الذي قرأته في حينه ووضعته في زاوية الكتب العزيزة عليّ، هو الذي أغراني للبحث عن كتابه الثاني في أدب الرحلة (إن صحّ التجنيس)، الموسوم "تحت أكثر من سماء"، والصادر عن منشورات المجمع الثقافي في أبو ظبي. وهو الكتاب الذي يواصل فيه أمجد رحلاته إلى أماكن أخرى من الوطن العربي والعالم. فاحتل هو الآخر موقعه، في القلب وعلى الرف الذي يجلس عليه الكتاب الأوّل.

في هذين الكتابين، أثبت أمجد أن غواية الرواية، التي أوقعت عدداً لا يستهان به من الشعراء في شراكها، لم تُفلح في استدراج الشّاعر إليها، رغم أن ندّاهة النثر لم تكف يوماً عن الهتاف إليه كأنثى ساحرة. وفي استجابته لذلك النداء النثري الملحاح، وجد أمجد في الرحلة حقلاً رحباً للكتابة، فأنتج كتابيه الممتعين في هذا المجال.

لم يسر أمجد ناصر على نهج جدّه الرحالة العربي العظيم ابن بطوطة.. "سيّد العين التي ترى والأذن التي تسمع والبصيرة التي تهدي والحدس الذي يفتح قلب الغامض والغريب". فالشاعر الذي أتاح له الشّعر فرصة الدخول إلى الجغرافيا، منح نفسه حقّ الخروج من قيدها الأحادي، فأطلق جناحيه لخبط كتابيٍّ مختلف، لا يقرّ الالتزام بجنس أدبي صارم محدّد الملامح ومحدود الأفق، ليعرج بخفة نحو مزيج من الأجناس الإبداعيّة، يستثمرها بذكاء في خلطة سحريّة لا يتقنها سوى كاتب قادر على أن يجمع بين لغة الشّعر، وسعة الثقافة، ومشاهدة عين رائية لما وراء سطوح الأشياء، ودهشة قادرة على أن تجدد نفسها. وقد تمكّن أمجد بذلك من أن يخلق جنساً متحرراً، فيه شيء من أدب الرحلة، والسيرة الذاتيّة، وتحريك مخزون الذاكرة، والريبورتاج، والغوص في الهمّ الثقافي، وأسئلة السلطة والمعارضة، والبوح الحميم. وهو ينفي، عكس جدّه العظيم، الترتيب القصدي في الذهاب إلى المكان.

إنه لا يختار أمكنته المقصودة، ولكن الأمكنة هي التي تختاره. فالشعر يكون غالباً السبب المباشر للرحلة، حيث يُدعى الشاعر إلى المشاركة في مهرجانات أو أمسيات شعريّة لا يكتفي فيها بقراءة الشعر أو طرح أسئلة الحداثة في القصيدة العربيّة فحسب، ولكنه يستغرق أيضاً في قراءة المكان.

ولأن المكان لا يكون مكاناً إلاّ بناسه، فإن البشر، من مقيمين بين جدرانه وعابرين على أرصفته، يبقوا حاضرين في النّص، يملأون أمكنة أمجد بالحركة والأسئلة. وهو لا يكف عن إقلاق الهواء المقيم بأسئلته الملحاحة، أسئلة الشعر والثقافة والتاريخ والأنساب، ووضع المرأة.. وحتى طبق الطعام. وفي كلّ اكتشافاته التاريخيّة والجغرافيّة والفكريّة والمعماريّة، لا يكف عن إبداء دهشته.. دهشة الشّاعر والرحالة معاً، وزجنا إلى الاحتفاء معه بأدق التفاصيل.

لكن المكان لا يجيب دائماً ومن تلقاء نفسه على حشريّة الشاعر وأسئلته الفيّاضة وعطشه المعرفي. فعندما لا يكون بمقدور ضريح الشيخ محي الدين بن عربي، على سبيل المثال، النطق للإجابة عن الأسئلة المتعلقة بأفكار هذا الفيلسوف الصوفي ونصوصه النثريّة التي تفوق الشّعر، يلجأ الكاتب، وبتحريض من الزيارة، إلى استشارة المراجع لاستنطاق المعرفة من أحشائها. وفي مكان آخر، يضطر إلى الغوص في كتب التاريخ والأنساب والفرق الدينيّة والفكريّة وأدبيات الإخباريين العرب لإجراء حفريات هدفها مزيد من التعرف على العمق التاريخي للأرض التي عليها يقف، دون أن يتنكّر للأسطوري والمتخيّل في حكايات المكان.

ولكن أمجد، رغم كلّ احتفائه بالمكان العابر.. مكان الرحلة التي لا بد لها من نهاية، يظل مشدوداً بخيط الذاكرة إلى مكانه الأوّل. فهذا الشاعر، المولود فوق حبّة رمل في الصحراء الأردنيّة تقع على طريق السفر، والذي عاش فترة شبابه المُبكّر في مدينة أردنيّة أخرى تقع في مهب الغبار، يعترف بعجزه عن كبح تداعي الصور الكامنة في داخله، سواء التقى بشبيه لتلك المدن الأولى في مكان الرحلة، أو بنقيضها.. حتّى أن عوداً من النعناع الأخضر، في أقصى أقاصي الأرض، يمكن أن يستدرج ذلك العبق الصادر عن حوض نعناع كانت ترعاه الوالدة، وما زال ينبت في ذاكرة مشدودة إلى مكانها الأصيل. كأننا لا نسافر ونتحمّل وعثاء السفر، إلاّ لنكون قادرين على أن نعود بذاكرتنا وحنيننا إلى أمكنتنا الأولى.

أمجد ناصر، في "خبط الأجنحة" و"تحت أكثر من سماء"، يتجلّى أمامنا، شاعراً آخر، يمتلك أجنحة خفيفة.. ونعالاً من ريح. فهو يمنحنا، إلى جانب قصيدته، كتابين ممتعين يتأبيان على الاندراج في أدب الرحلة وحده، أو السيرة وحدها، أو كتابة الهم الثقافي والسياسي المجرّد، فيؤسس بذلك لكتابة مختلفة، شرفها أنها تحقق لقارئ النّص متعة مختلفة.. وهي المتعة التي تتوق إليها كلُّ قراءة.

الحياة الأدبية في الأردن: الواقع والتطلّعات

د. إبراهيم خليل

مما لا جدل فيه ولا خلاف أن إسهام الأردن في الحياة الأدبية قديماً لم يكن بالحجم الذي أسهمت فيه ديار أخرى مثل الشام أو مصر أو العراق لأسباب لها علاقة بالسياسة، فهو لم يكن في يوم من الأيام عاصمة خلافة ولا حاضرة ولاة. ومع هذا فلا ينكر الباحثون ما قدمه الأردن من أعلام في الشعر والنثر من مثل عائشة الباعونية وعبداللطيف العجلوني وإبراهيم الباعوني وآخرين يضيق المقام عن تعداد أسمائهم أو التنويه إلى شيء من أعمالهم المخطوطة أو المنشورة. وعشية الحرب العالمية الأولى(١٩١٤) لم تكن في الأردن إلا مدارس أربع كان التعليم فيها باللغة التركية ولم تكن في شرق الأردن كله سوى مطبعة واحدة.

وفي عهد الإمارة (١٩٢١-١٩٤٦) قفز عدد المدارس إلى أربع وأربعين مدرسة في سنتين اثنتين. وبدأت مديرية المعارف بإرسال المبعوثين للدراسة في الجامعة الأمريكية منذ عام ١٩٢٧ وظهرت فكرة إنشاء مجمع لغوي في عمان على غرار المجمع العلمي العراقي ومجمع اللغة العربية في القاهرة سنة ١٩٢٣. وبدأت الصحف بالصدور واحدة بعد الأخرى وظهرت مجلة "الحكمة" ١٩٣٢ وانتقلت الجزيرة من دمشق واستقرت في عمان لتصبح في سنوات منبراً مهماً للثقافة والنتاج الأدبي. وفي هذه الأجواء تلاقت على أرض الأردن أصوات أدبية من مختلف الأقطار والمذاهب. فؤاد الخطيب، وعبدالمحسن الكاظمي وعلي الحوماني وخير الدين الزركلي وعمر أبو ريشة إلى جانب محمد الشريقي والشيخ نديم الملاح وعبدالمنعم الرفاعي وروكس بن زائد العزيزي ومصطفى وهبي التل (عرار) وعيسى الناعوري ومحمود سيف الدين الإيراني وتيسير ظبيان وحسني فريز ورفعت الصليبي وجميل ذياب وآخرون كثيرون قامت على أكتافهم نهضة أدبية حقيقية تُعوِزُها البنى الأساسية من مطبعة ومجلة دورية ورابطة أدبية ودار قومية للطبع والنشر والتوزيع ومنابر وقنوات يستطيع عبرها الشعراء والكتاب التفاعل بالمحيط الاجتماعي. وغلب على أدباء هذه الحقبة الاهتمام بالشعر، فالأسماء التي ذكرت جميعاً باستثناءات نادرة كان الشعر هاجسهم الأساسي. وقلة منهم عنيت بالقصة كالإيراني وحسني فريز والناعوري والعزيزي. ولم يظفر المسرح على سبيل المثال باهتمامهم إلا قليلاً، أما الرواية فقد خاض في سواحلها بعضهم كحسني فريز والناعوري إلا أنهما لم يبلغا أعماق المحيط.


روكس العزيزي

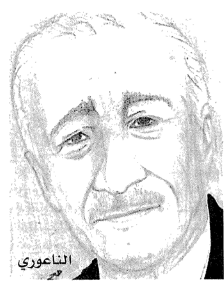
الشعر:

أمّا الشعر فقد غلب عليه اتجاهان: تقليدي يمثله الشعراء المحافظون أمثال فؤاد الخطيب وحسني فريز وعبد المنعم الرفاعي إلا من بعض شعره الوجداني الذي ظهرت عليه علامات التأثر بالأدب الرومانسي. واتجاه آخر هو الاتجاه التجديدي والوطني والقومي ويمثله تمثيلاً خاصاً (عرار) في قسم غير قليل من شعره.

اهتم عرار بالحس الشعبي في قصائده سواء من حيث الصورة التي تضم في نسيجها اللفظي خيوطاً مستمدة من الحياة اليومية لبسطاء الناس في مجتمع القرية والبلدة والفئات الهامشية والشرائح المنبوذة أو من حيث الإلحاح على أسماء الأماكن وتوظيف الأمثال والكنايات والمغامز الدارجة ومحاكاة الأغاني الشعبية وموسيقاها في بعض شعره مما جعل نتاجه يصدق فيه قول الشاعر:

فسار مسير الشمّس في كل بلدةٍ   وهبّ هبوب الريح في البّر والبحر

وممن حاولوا التجديد في الشعر الناعوري، وحسني فريز الذي شق عصا الطاعة ونقل الشعلة من القصيدة إلى المسرح الشعري. على أن الشعر لم يشهد انطلاقه العاصف إلا بعد (النكبة) فظهر شعراء أداروا ظهورهم للأساليب القديمة المتحجرة من أمثال: تيسير سبول صاحب "أحزان صحراوية" وفايز صُيّاغ وأمين شنار وعبدالرحيم عمر وأيوب طه. والحقيقة أن العوامل التي أثرت في حركة التجديد متعددة، ولا يتسع هذا السياق لذكرها جميعاً لكننا يمكن بإيجاز أن ننوه إلى الأثر الطيب الذي تركته مجلة "الأفق الجديد" في استمرار هذا التيار واندفاعه وتغذيته بدماء جديدة. شأنها في هذا شأن المجلة الجديدة التي صدرت في عمان سنة ١٩٦٦


الناعوري

قدم الأردن عدداً من العلام في الشعر والنثر بالرغم من حداثة تأسيسه

وهي مجلة (أفكار). ولتطور الحياة السياسية والاجتماعية والتعليمية بشقيها العام والعالي أثر كبير وجلي في تطور الأدب.

القصة:

فالقصة القصيرة التي شقت طريقها بصعوبة على أيدي كتاب من أمثال محمد صبحي أبو غنيمة وعيسى الناعوري والإيراني وأمين فارس ملحس وروكس العزيزي سرعان ما لقيت لدى خريجي الجامعات تربة خصبة مواتية للإنبات. فأخذت رقعتها تتسع، وشملت أرضاً لم تكن تطؤها أقدام القاصين، فتجاوزنا محاولات العامري والناعوري إلى قصص جمال أبو حمدان (١٩٧٠) التي قطعت شوطاً في التحديث. تضاف إليها مساهمات بدر عبدالحق وخليل السواحري وفخري قعوار ومحمود الريماوي ومحمد طمليه. ثم تجتاز القصة القصيرة خطوة أخرى في الاتجاه إلى ما يعرف بقصة ما بعد الحداثة وهي قصة تقوم على التكثيف والحساسية الشعرية في السرد والنظر إلى أركان القصة التقليدية من شخصية وحدث نظرة جديدة تمعن في التفكيك. ومن الكتاب الذين يسلكون في نتاجهم القصصي هذا المسلك وينتهجون هذا المنهج زياد بركات وأحمد النعيمي وسامية عطعوط وبسمة النسور في بعض القصص ومفلح العدوان وسعود قبيلات لا سيما في مجموعته القصصية الأخيرة "بعد خراب الحافلة". هذا التوجه بالطبع لا يعني أنه الوحيد في الساحة القصصية إذا ساغ التعبير بل هناك كتاب يسهمون في إغناء تيار القصة وتغذيته بالجديد الذي يستحق النظر مثل: يوسف ضمرة، الياس فركوح، جواهر رفايعة، إبراهيم جابر، هند أبو الشعر، صبحي فحماوي وعماد مدانات وآخرين عديدين يصْعُبُ استقصاؤهم في هذه العجالة القصيرة.

الرواية:

وثمة اختلاف كبير فيمن كتب أول رواية أردنية، بعضهم يجعله عقيل أبو الشعر، الذي كتب رواية بالفرنسية في زمن مبكر



جداً سبق فيه هيكل وغيره. ولكن الذين يذكرون هذه الرواية يؤكدون أنهم لا يعرفون عنها شيئاً وأنهم لم يقرؤوها ولا يعرفون من أمرها سوى العنوان. وبعضهم يجعل أديب رمضان هو أول كاتب فيشيرون إلى عمله "جرائم المال" باعتباره رواية. ويعد آخرون روكس العزيزي أول كاتب رواية مشيرين إلى عمله "أبناء الغساسنة" التي نوه إليها محمود تيمور باعتبارها قصة لا رواية. ومن الدارسين من يعُدّ "أين حماة الفضيلة" لتيسير ظبيان أول رواية



ظهرت في الجزيرة سنة ١٩٤٠ ويزيد آخرون فيستدركون جاعلين من روايته "مذكرات طالب ثانوي" التي نشرت قبلها أول رواية.

على أي حال لا يمثل تحديدنا للرواية الأولى أو للروائي الأول شيئاً ذا قيمة يستحق منا كل هذا الاختلاف. فليست العبرة فيمن ابتدأ وإنما فيمن استمر، وأغنى هذا النوع الأدبي أو ذاك بنتاجه المتطور. ولا ريب في أن محاولات حسني فريز وعيسى الناعوري وشكري شعشاعة ولا سيما "في طريق الزمان" تمثل لافتات نادرة وقليلة على طريق طويل يمتد من منتصف القرن الماضي حتى أيامنا هذه.

وخلال هذه المدة غير القصيرة لم يتطور أدبنا الروائي من حيث العدد أو الكم مثلما يقولون بالتعبير الاقتصادي ولكن من حيث النوع أيضاً. وعندما نستخدم كلمة "النوع" هنا لا نريد بها ما يريده مصممو الإعلانات في الصحف اليومية أو الإذاعات أو الأقنية الفضائية، باعتبار أنها لفظ يكرس "القيمة" ولكننا نريد بها هنا: تغاير الأسلوب والتكنيك الروائي. فأي مقارنة مهما تكن هزيلة بين رواية تيسير سبول "أنت منذ اليوم" التي صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٦٨ والروايات التي ارتبطت بالرواد المذكورين تؤكد البون الشاسع، والقفزة الكبيرة التي نقلت رواياتنا من عهد المحاولات المتعثرة إلى عصر الرواية التجريبية ورواية الحداثة أو حتى ما بعد الحداثة. ونستطيع أن نقرر هذا الحكم في سياقات أخرى. فرواية "الضحك" لغالب هلسا مثلاً ١٩٧٠ شأنها شأن رواياته الأخرى تمثل علامة فارقة وهي تزداد تمثيلاً لهذا الوعي الحداثي بالنسق الروائي عملاً بعد آخر "الخماسين"، "السؤال"، "البكاء على الأطلال" و"سلطانة" و"الروائيون" و"ثلاثة وجوه لبغداد". كذلك الأمر بالنسبة للوقوف على روايات مؤنس الرزاز التي بدأت بالظهور اعتباراً من سنة ١٩٨٢ بروايته التي استخدم فيها "تيار الوعي"، "أحياء في البحر الميت" إلى "اعترافات كاتم صوت" التي تعددت فيها زوايا النظر و"متاهة الأعراب" و"جمعة القفاري" و"الذاكرة المستباحة" والاتجاه إلى الغرائبية والعجائبية في سرده الروائي مثلما نلحظ في "سلطان النوم" و"عصابة الوردة الدامية" و"مذكرات ديناصور" ومثل روايات مؤنس الرزاز روايات جمال ناجي ولا سيما "الطريق إلى بلحارث" ١٩٨٢ و"الحياة على ذمة الموت" وإبراهيم نصر الله "طيور الحذر" و"

حارس المدينة الضائعة". كذلك أسهمت المرأة في الرواية مثلما أسهمت في كتابة القصة القصيرة ولا يستطيع الباحث أن يتجاهل أعمالاً بارزة مثل "امرأة للفصول الخمسة" و"ليلتان وظل امرأة" و"صهيل المسافات" للكاتبة ليلى الأطرش مثلما لا يتجاهل عملاً مثل "شجرة الفهود" لسميحة خريس.

والمبدعون في الرواية كثيرون جداً، وحتى لا يختلط الحابل بالنابل تصدى ناقدون لتناول الرواية في بحوث ودراسات أذكر منهم للتمثيل: د. خالد الكركي، د. نبيل يوسف حداد، د. إبراهيم السعافين، د. خليل الشيخ، د. إبراهيم الفيومي، د. محمد الشوابكي وفخري صالح ونزيه أبو نضال وعبدالله رضوان ود. عبدالرحمن ياغي وصاحب هذا البحث. والاهتمام النقدي بالرواية فضلاً عن القصة القصيرة يوحي بالمكانة الرفيعة التي باتت تحتلها بعد أن كانت نوعاً لقيطاً يكاد لا يتعرف عليه أبواه.

المسرحية:

وقد عرف الأردن المسرح في وقت مبكر إلا أن النص المسرحي لم يظهر فيه إلا سنة ١٩٣١ عندما عرضت مسرحية "فتح الأندلس" من تأليف الشاعر فؤاد الخطيب. وتوالى ظهور النصوص فعرضت "الضحية" لصلاح أبو زيد سنة ١٩٤٥ وكتب محمد المحيسن سنة ١٩٤٦ مسرحيته "الأسير" واتسمت المؤلفات المسرحية الأردنية بادئ بدء بالطابع التاريخي. وخلط بعض المؤلفين بين الرواية والتمثيلية. وبعضهم فضل الشعر لكتابة المسرحية على النثر كما هو الحال بالنسبة لمسرحية "عروة وعفراء" لحسني فريز وكذلك مسرحية "الطوفان". على أن الوثبة الحقيقية في المسرحية جاءت بعد ظهور أسرة المسرح ١٩٦٥ التي أشرف عليها الفنان المرحوم هاني صنوبر، فهذه الفرقة تجاوزت بسرعة مرحلة الترجمة واعتماد النص المسرحي العالمي إلى النص المحلي فقدمت "المفتاح" و"الجراد" وكلاهما للكاتب جمال أبو حمدان. "ثم قدمت "خالدة" و"آباء وأبناء" وكلاهما للشاعر عبدالرحيم عمر مثلما قدمت لاحقاً مسرحية "الأقنعة" من تأليف محمود سيف الدين الإيراني. وقد واصل جمال أبو حمدان كتابة النصوص المسرحية منها "علبة بسكويت لماري أنطوانيت" ومسرحية "حكاية شهرزاد الأخيرة" ومسرحية "عطشان يا صبايا" ١٩٧٨ ومسرحية "الاحتفال بموت زرقاء اليمامة" ١٩٨٣ والقضبان في ١٩٨٧ و"ليلة دفن الممثلة جيم



" ١٩٩٣ وهي مينودراما شعرية فازت بجائزة الدولة لأفضل عرض مسرحي.

ولا يقتصر النشاط التأليفي المسرحي على أعمال جمال أبو حمدان فقد كتب إلى جانبه مسرحيون مثل: محمود الزيودي، وعبد الجبار أبو غربية وجبريل الشيخ ومصطفى صالح وعبدالرحيم عمر" وجه بملايين العيون" ومفلح العدوان وآخرون. غير أن التلفزيون ولا سيما الدراما التلفزيونية سرعان ما اجتذبت ببريقها الخلاب وبمردودها الذي لا يقارن بغيره من حيث المال والشهرة كتاب المسرح، فألفينا جمال أبو حمدان وجميل عواد ومحمود الزيودي وبشير هواري وآخرين يتوقفون عن الكتابة المسرحية لصالح المسلسل التلفزيوني. وبهذا تكون الشاشة الصغيرة قد سرقت الكاتب المسرحي بعد أن سرقت جمهوره.

النقد:

ومما يلفت الانتباه أن النقد الأدبي واكب النتاج الإبداعي منذ البداية. فالدارس لا يستطيع أن يتجاهل المقالات الكثيرة التي نشرت في مجلة الحكمة، وصحيفة الجزيرة، ومجلة الرائد، ومجلة الأفق الجديد ومجلة صوت الجيل، ومجلة الرابطة الأدبية والأثنين. وبعض هذه المقالات لا تعدو أن تكون تعريفاً أو تعقيباً على بعض الإصدارات الجديدة، فالمقالات التي دبجها الشيخ نديم الملاح حول كتاب "الشعر الجاهلي" لطه حسين، وبعضها يتجاوز ذلك إلى التعريف ببعض الاتجاهات الأدبية كالتعريف بنظرية الأدب عند برونتيير الفرنسي أو مفهوم النقد الأدبي عند جول لوميتر الذي أراد له أن يكون علماً كأي علم طبيعي.

وطرحت في النقد الذي نشرته صحيفة الجزيرة بين عامي ١٩٣٩ و١٩٤٥ قضايا عدة مثل: الأسلوب وسلامة الأداء اللغوي، والعلاقة بين السياسة والأدب. أو الموقف من بعض ما دعت إليه مدرسة الديوان، وهو الشيء الذي شغف به عبدالحليم عباس.

بيد أن النقد لم يشهد بداية حقيقية كتلك التي أشرنا إليها عند الحديث عن الرواية إلا في النصف الثاني من القرن الماضي، والفضل في ذلك يعود إلى عدد من الجامعيين المتخصصين في الأدب العربي ونقده. وقد أسهم بعضهم على الأقل سواء من خلال التدريس، أو تأليف الكتب، في الحياة النقدية وفي إغنائها كماً ونوعاً. وبرز من هؤلاء ناصر الدين الأسد ومحمود السمرة وعبدالرحمن ياغي وهاشم ياغي ويوسف بكار ومحمد شاهين ومحمد عصفور وإبراهيم السعافين وأحمد الزعبي. يضاف إلى هؤلاء كتاب مبدعون في القصة أو الرواية أو الشعر لكن لهم مشاركات في النقد الأدبي وأذكر منهم: عيسى الناعوري مؤلف كتاب "أدب المهجر" وغالب هلسا الذي درس أعمال عدد من الكتاب من بينهم إميل حبيبي ويوسف إدريس وحنا مينا وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد خضير وغلب على نقده المزج بين القراءة النفسية للأدب والقراءة الأيدولوجية. وقد توسع جيل النقاد الحاضر في الاطلاع على مدارس النقد الغربي ولا سيما النقد الألسني والأسلوبي والمدارس البنيوية والتفكيكية والنقد النسوي والثقافي ونظريات التأويل والتلقي. وهذا واضح الأثر في المقالات التي نقرؤها من حين لآخر في الصحف أو في مجلة "أفكار" أو في المجلات العربية لنقاد أردنيين جامعيين أو غير جامعيين.

تحديات:

ولئن كان بعض الباحثين يميلون لتضخيم الظاهرة لاعتقادهم بأن المبالغة في الإفراط تجعل الأمر أكثر وضوحاً، فإنني خلافاً لذلك أرى أنّ عرض الظاهرة في الحدود التي لا تتأبى على معايير الدقة وحدود الصدق، وضوابط الواقع، أفضل شيء للتشخيص الصحيح.

القارئ:

ولقد واجهت الحركة الأدبية في الأردن منذ البداية تحديات. أبرزها تحدي القارئ، فهو لأسباب عدة لا مجال لذكرها هنا يميل لقراءة الأدب الوافد إلينا من الخارج من مصر وبلاد الشام الأخرى، والعراق، ويفضل الكتاب العربي على الكتاب الوطني إلا في حالات نادرة جداً. وهي حالات لا يقاس عليها ولا يؤبه لها. قد يعزى هذا إلى صناعة الكتاب وبراعة الناشر في التسويق وقد يعزى كذلك

مما يلفت الانتباه ان النقد الأدبي واكب النتاج الابداعي منذ البداية عبر مقالات نشرت في المجلات والصحف

إلى نوعية الأثر الأدبي المقروء، أو إلى تراكمات تاريخية أدت إلى قطيعة بين القارئ والكاتب. ولقد حاولت وزارة الثقافة في السنوات الخمس الأخيرة عن طريق الدعم المالي أو النشر مباشرة تذليل الصعوبات أمام الكاتب الأردني والمؤلف الأردني إلا أن نشاطها ظل متعثراً إما بسبب التعاقب السريع للإدارة وإما لأسباب مالية لا علاقة لها بالتأليف أو الطبع وإما بسبب تدخلات من هنا وهناك لإساءة الاختيار وتبديد الأموال في إصدار مؤلفات قيمتها الأدبية أو العلمية موضع شك.

وعلى هذا النهج سارت أمانة عمان من خلال الدائرة الثقافية التي نشرت في السنوات الأخيرة عشرات الكتب والمختارات العربية والأردنية ومجاميع قصصية ونصوص روائية ومؤلفات ذات طابع بحثي خالص أو توثيقي. وأسهم اختيار عمان عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢ في إغناء هذه الحركة، بيد أن الدائرة الثقافية في حاجة إلى فريق من العاملين المتخصصين في المجال الثقافي. وهذا غير متوفر في الوقت الراهن، ولذا أثير الكثير من اللغط حول إصدارات الأمانة واضطرت في بعض الأحيان لسحب الكتاب بعد طبعه وصدوره وتوزيعه في السوق لكثرة ما فيه من الأغلاط.

ولا تزال الأمانة تعزز إسهامات دافعي الضرائب في الإنتاج الثقافي ونشره من خلال المجلة الشهرية (عمان) التي استطاعت خلال السنوات الخمس الماضية اجتذاب الكثير من الأدباء للكتابة فيها: من مصر، وسورية، والمغرب، وتونس، والعراق، واليمن، وبعض دول الخليج.

التحدي الإعلامي:

أما التحدي الآخر الذي يواجه الآداب في الأردن فهو التحدي الإعلامي، والاتصالاتي. فعلاوة على أن التلفزيون يمثل منافساً لا يكافئه الكتاب، وهو شيء أدى إلى انصراف كثير ولا سيما الجيل الجديد من الناشئة، عن المطالعة والنظر في الكتب إلا أن ظهور الحاسوب وشبكة المعلومات الدولية (الانترنت) زاد الأمر تعقيداً، وأدى إلى ظهور منافس للكتاب أشد خطورة من منافسة التلفزيون. وسهل عملية الاعتداء على حقوق الملكية الفكرية والأدبية



فأصبح بإمكان الطالب الدارس أن يستخرج من أحد المواقع ما يشاء من تقارير وأبحاث دون أن يبذل في ذلك جهداً.

وأما الصحافة المقروءة فعلى الرغم من أنها أسدت طوال الثلاثين عاماً الماضية خدمات جلى للنتاج الأدبي سواء عبر الملاحق الثقافية الأسبوعية أو عن طريق المواكبة الإعلامية للنشاط الثقافي الشفوي (ندوات... مؤتمرات... مهرجانات) فإنها من جهة أخرى تؤدي إلى شيوع أحكام مضللة ورؤى غير واقعية للأدب عندما يغلب عليها الاهتمام بالسريع والفج والسطحي والساذج على حساب العمق والتأني في البحث. أما هيمنة (الشّخصنّة) وما ينتج عنها من ميل متأصل لتأكيد الذات واستقطاب المعجبين والمريدين وإلقاء الأضواء على هذا الكاتب والظلال على آخر، ذلك كله يمثل ضرباً من التحدي يؤثر سلباً في مسيرة الإبداع الأدبي والنقدي.

توصيات:

وتجنباً للتأثير السلبي لهذه التحديات دعونا نتصور ما يلي:

١- الإبقاء على وزارة الثقافة ودعمها بالخبراء المؤهلين في صناعة الثقافة وصناعة الكتاب بصرف النظر عن أي دوافع أخرى كامنة في عملية الاختيار والتعيين.

٢- أن يكون إلى جانب الوزارة مجلس أعلى للثقافة والآداب والفنون يتولى رسم السياسات الثقافية ووضع البرامج والخطط والنهوض بالعمل الثقافي. والسهر على تنفيذ تلك البرامج.

٣- إنشاء دار وطنية للنشر والتوزيع: مع الكثير من التأكيد على التوزيع لأن النشر وحده لا قيمة له ما لم يصاحبه نشاط توزيعي تستخدم فيه أحدث الطرق.

٤- تحديث التشريعات والقوانين المتعلقة بالقطاع الثقافي وحقوق الملكية الفكرية والأدبية وزيادة مساهمات المجتمع المدني في خدمة الإنتاج الأدبي والثقافي والفني.

٥- إحداث دائرة خاصة بالمجلات ذات المحتوى الثقافي لدمج الجهود المتفرقة في مجالات محدودة يضمن لها الاستمرار والديمومة.

٦- تشجيع الجامعات الأردنية الرسمية والأهلية على خوض مجال الإنتاج الأدبي والثقافي، ليس بإصدار المجلات حسب ولا عقد الندوات وإنما الإفادة مما يتوفر لدى هذه الجامعات من مرافق: المطبعة مثلاً والمكتبات في رفد حركة النشر والتأليف والاهتمام بالحوافز التي تشجع القراءة وإعداد الدراسات التي تتعلق بهذا الموضوع.

المراجع:

عودة أبو عودة: التطور الثقافي في الأردن (٢٠٠٢)

تركي المغيض: الشعر في بلاط الملك عبدالله بن الحسين

محمود العابدي: ثقافتنا في خمسين عاماً (١٩٧٢)

يعقوب العودات: القافلة المنسية من أعلام الأردن

إبراهيم السعافين: الرواية في الأردن (١٩٩٥)

نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن (١٩٩٦)

سمير قطامي: الحركة الأدبية في شرق الأردن (١٩٨١)

صادق خريوش: التجربة المسرحية الأردنية (١٩٩٣)

ناصر الدين الأسد: الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى عام ١٩٥٠

غالب هلسا: فصول في النقد ١٩٨٤

خالد الكركي: الرواية في الأردن ١٩٨٦

إبراهيم خليل: - مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ٢٠٠٣

- نقاد الأدب في الأردن وفلسطين ٢٠٠٣
- القصة القصيرة في الأردن ١٩٩٤
- فصول في الأدب الأردني ونقده ١٩٩١

الطفل والتعبير الدرامي

د. محمد سيف/باريس

نحو خلق جدلية بين العمل الفني للطفل والواجبات المدرسية

مقدمة

ينظر هذا المقال إلى بعض المفاهيم التي تترجم رؤيتنا للمسرح، هذه الرؤية التي تبلورت أولا بأول من خلال تجاربنا الناجحة منها والفاشلة في ميادين التعبير الدرامي.

ولقد دفعتنا تجاربنا هذه إلى الاهتمام بالطفل كشخص له مكوناته النفسية، السيسيولوجية والثقافية الخاصة التي أتاحت لنا الفرصة لمعاملته ليس كأداة تمكن فرقتنا من الوجود فحسب وإنما أيضا تمكنه هو على فهم نفسه والإلمام بما يحيط به وذلك من خلال تطوير إمكانياته التعبيرية والإبداعية الكامنة في داخله أولا، أي أننا لم نتعامل معه على أساس انه متلق فقط أو كدمية نحركها مثلما نحب وفي أي وقت نريد وإنما جعلناه يفجر نفسه بنفسه بواسطة تمارين مسرحية اشترك هو في تأسيسها على جميع الأصعدة الفنية: تأليفاً، تمثيلاً، ديكوراً، إنارة، مكياجاً ....الخ

كان حرصنا، بادئ ذي بدء، أيضا على خلق جدلية بين العمل الفني للطفل والواجبات المدرسية وذلك من خلال تعاوننا مع فريق المعلمين في المدارس التي اشتغلنا فيها على المشاغل المسرحية. وهذا في رأينا، شرط أساسي من شروط نجاح مسرح الطفل كمسرح تربوي أولا، لأن نجاح العرض المسرحي للطفل، في الحقيقة، يقاس من خلال نجاح وتفوق الطفل في المدرسة. وهذا بالتالي ما أعطى لتجربتنا أهمية فردوية، إن صح القول، على الصعيد الفني أولا وعلى الصعيد التربوي ثانيا الذي دفعنا للتساؤل نحن كفنانين مثلا، عن العلاقة الموجودة بين النشاط الثقافي وكيفية تعلم القراءة والكتابة وهذا في نفس الوقت ما مكنّ المعلمين من الخروج من دائرة ميادينهم الخاصة، أي التعليم، وجعلهم يطرقون أبواباً تعليمية أخرى عن طريق الفن المسرحي واستخدامه كأداة من الأدوات التربوية الحديثة.



لقد قمنا باحياء مشاغل مسرحية داخل وخارج نطاق المدرسة مدة أربع سنوات كانت الغاية من ورائها إعطاء فرصة لكل الأطفال في خوض تجارب مسرحية داخل المدرسة وخارجها وذلك من خلال فسح المجال أمام الذين ينوون القيام بعمل المسرح من تلقاء أنفسهم لبلورة تجربتهم الخاصة. وبفضل هذه المشاغل المسرحية، استطعنا أن نمنح الطفل فرصة لمعرفة نفسه، ومعرفة المشاكل التي تحيط به ومساعدته على تفجير طاقاته الخفية للتغلب على هذه المشاكل وذلك من خلال زرع الثقة في نفسه وبلورة قدرته التعبيرية، لأن المسرح بالنسبة له يعتبر مجالا أو نشاطا من خلاله يستطيع الطفل أن يشعر بأهميته كشخص ذي قيمة اجتماعية يمتلك قدرات خلاقة.

لقد حاولنا من خلال مفهومنا للمسرح، أن نجعل من هذه المشاغل المسرحية ورشة عمل للطفل بواسطتها يطلع على مجموعة من الفنون: الرسم، النحت، المكياج، الموسيقى، الديكور، التمثيل بل وحتى فن الإخراج. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، معرفة أو بالأحرى الانفتاح على التجارب الأدبية للشعوب الأخرى، انطلاقا مما هو مألوف لديه. فبدلا من أن نأخذ (أساطير لافنتين) الفرنسية المعروفة لديه أخذنا أو تعاملنا مع اصل من أصول هذه الأساطير التي تمثلت في أساطير وحكايات (كليلة ودمنه..) التي يرجع تاريخ كتابتها إلى عام ١٣٣٨/٧٣٩ هجرية، و(حكايات ألف ليلة وليلة).

بهذه الكيفية اصبح مشروعنا ليس مجرد عمل مسرحي نقوم به مع مجموعة الطلاب وإنما مشروع ثقافي ينفتح على مجالات التعبير الإنسانية،

لأننا لم ننس ولا لحظة واحدة أننا نخاطب الطفل كإنسان مدرك لإنسانيته.

مفهوم من مفاهيم المسرح

تعريف المسرح: المسرح والفن الدرامي.

نذهب إلى المسرح، نحب المسرح، نشاهد عرضا مسرحيا، نقوم بعمل المسرح.. المسرح، كلمة سحرية تخيف أو تبهر...

إن المسرح فن نبيل له مبدعوه والمخلصون إليه، ومحترفوه وهواته، ومن لا يقسم إلا بالمسرح، ومن يكرهه... ولكن ما معنى كلمة مسرح؟

يكفي أن نفتح أحد القواميس المسرحية لكي نكتشف انه موضوع معقد، فحينما تتحدث هذه القواميس عن المسرح، تتحدث دائما عن المكان، وعن ما كتب من مسرحيات وعن التمثيل. أيّ أننا لا نجد له تعريفا واحدا شاملا. ويبدو أن كلمة مسرح تشير إلى مفاهيم ودلالات عدة ومختلفة.

وفي الأصل، إن المسرح هو اسم لمكان يجتمع فيه الناس: البعض يأتي لكي يشاهد، يسمع، يضحك، يبكي، يتمتع ويفكر ...الخ. والبعض الأخر يأتي لكي يمثل، ليُحاكي، ليُضحك، ليُبكي، لكي يقوم بمشاركة الحضور في فكرة ما أو شعور.

إن هذا المكان في النهاية، هو ملك للجميع سواء كانوا ممثلين على الخشبة أو مشاهدين ولكن لكل مكانه الخاص والمحدد. فالممثلون على الخشبة والجمهور على الكراسي. حدود فرقتهما لمدة طويلة ولكن المسرح الحديث حاول أن يحطم هذه القيم المثبتة. انه جرد المسرح من ستارته؛ انه دعا الممثل لأن ينزل للصالة والمتفرج للصعود إلى الخشبة، وهكذا تعددت أماكن العرض، وألغيت الحدود، وصارت الصالة مسرحا والمسرح صالة.

والسؤال الذي يمكن أن نطرحه في هذا المجال، هو، هل أن هذه التغيرات البنيوية استطاعت أن تلغي أو تحطم عمق العلاقة التي تربط ما بين الممثل والمشاهد، بين ألاقي والمتلقي؟ مهما كان الكادر فالوظائف تبقى هي ذاتها، أيّ انها لا تخضع للتغير. المتفرج يبقى دائما أمام ستارة المسرح، في الجانب المريح، الآمن حيث يشاهد ويسمع ويعيش احساسات مختلفة حزينة، مفرحة، من غير أن يجند نفسه للحدث، مكتفيا بفكرة أن ما يحدث أمامه أو حوله ما هو إلا مسرح.

في المسرح، نقوم بعمل المسرح؟ نعم، وفي هذه الحالة، نحن لا نعني المكان وإنما ما يحدث فيه، في داخله. وهنا نتكلم عن الفعل المسرحي وعن فن التمثيل الدرامي. أما بالنسبة للمشاهد فانه يرجع دائما إلى ما شاهده وإلى ما حدث فوق الخشبة، أيّ إلى الجانب الآخر من ستارة المسرح حيث الكل اللامريح. إن هذا الفن يطالب الممثل بأن يقدم عرضا مشهديا للمتفرج يتأسس على فن الرواية، أو يحكي من خلاله رؤيته للواقع كممثل مستعينا بأدواته التقنية كالصوت، ملامح الوجه والجسد. ولكن في الوقت ذاته، أن الفن الدرامي لا ينحصر فقط في تراكم مجموعة من التقنيات. وذلك لأن الممثل في عمله، يجند كل إنسانيته وفقا لإحساسه وذكائه.

انه لا يمارس عمله بشكل مجاني. لأن الفعل المسرحي أو الفن الدرامي ليس هدفاً مجرداً بحد ذاته وإنما هو وسيلة لغايات عدة، منها: نقل أشكال ومضامين من خلالها يستطيع الممثل أن يتخاطب مع المتفرج الذي جاء بدوره للتلقي. إذن، أن كلمة المسرح تأخذ هنا أو تعطي مفهوما أخر: "المادة المنقولة" التي هي النص المسرحي وكيفية معالجته. وهذا منطق ينطبق على جميع أنواع المسرح، المسرح الكلاسيكي، الحديث، البوليفار ومسرح بريشت الملحمي وكذلك على النصوص الأدبية بمختلف أشكالها التي يتألف منها التراث الثقافي. فنحن نعرف أن كل عصر من العصور له مسرحه؛ وله نصوصه الخاصة وطريقة قراءتها واستنطاقها فوق الخشبة. ولقد تطورت على مر العصور التقنيات المسرحية، التمثيلية والإخراجية مثلما تطور النص أيضا وأخذ أشكالا ومضامين مختلفة خدمت أهداف دينية وسياسية تأسست على ما هو تعليمي وعلى ما هو ترفيهي بلور الجوانب الجمالية للفن وجعل منها واجهة من واجهات التثقيف والإغناء والترفيه.

وفي هذه المرحلة من مراحل تأملاتنا، نتساءل بدورنا فيما إذا كان من المستحسن لنا وللقارئ أن نتوقف وأن نكتفي بتعريف واحد بسيط وسهل في شكله ومضمونه جاء على لسان "موريس شفاليه" الذي يمكن اختصاره في هذه السطور: في يوم من الأيام رجع من الصيد أحد أجدادنا القدماء الذين عاشوا عصور ما قبل التاريخ، على غير عادته فرحا ومسرورا، ولكي يعبر عن سر هذا الابتهاج بطريقة أخرى غير الصراخ، ارتدى ملابس زوجته وراح يقلد حركاتها اليومية، وهذا ما أثار ضحك وسرور زوجته. وفي المساء وأمام جميع أفراد القبيلة المجتمعة حول موقد من نار، كرر عملية تقليد زوجته بحركات وأصوات تختلف عن المرة الأولى، مما أثار الدهشة والإعجاب لدى الجميع الذين صفقوا له كرد فعل على موهبته في التقليد... وهكذا نشأ الفن الدرامي وولد !" ويضيف "موريس شفاليه" قائلا: يمكن أن نقص هذه الحكاية للأطفال الذين ستسرهم وتبهرهم وتخبرهم عن المسرح اكثر مما تستطيعه الكتب النظرية".

أننا سوف لا نتحدث هنا عن شيء آخر غير المسرح. حتى إذا كنا قد خصصنا مساحة كبيرة إلى اللعب الدرامي وتكنيكه، الذي سنحاول معالجته كجزء من أجزاء المسرح ككل، جزءا من هذا الفن الشعبي القديم قدم الإنسان الذي انبثق من قدرة هذا الأخير على التقليد وكيفية استخداماته للرموز، للتعبير، للإبداع، للتخاطب والترفيه.

إن هدفنا لا يكمن في دفع الأطفال إلى تمثيل نصوص معقدة غير قادرين على استيعابها في الوقت الحاضر، وليس من هدفنا أيضا أن نجعل من الطفل ممثلا محترفا بقدر ما هدفنا هو جعل في متناوله تقنيات تعبيرية

وتخاطبية تمكنه من معرفة قدراته وزرع الثقة في نفسه عند التعامل مع ما يحيط به.

وانطلاقا من مفهومنا هذا لمسرح الطفل فأن هدفنا الأكبر هو أن يشاركنا حبنا للمسرح وأن نجعل منه متفرجا مخلصا للمسرح وواعيا لما يشاهده فيه.

مفهوم العرض

إن المسرح بالنسبة لنا يعني وبشكل أوتوماتيكي العرض. أيّ أننا لا يمكن أن نتصور عملاً مسرحياً لا ينتهي بعرض. إن العمل المسرحي ليس بعمل مجاني، لأنه حسب اعتقادنا يجب أن يتجاوز تمارينه المسرحية لكي يصبح بالتالي عرضا مسرحيا.

إن الاشتراك في العرض، يعني قبولاً بحقيقة مفادها أن نضع أنفسنا تحت مجهر الاختبار، وقبول الفشل كشيء ممكن على الرَغم من فعل كل ما بوسعنا من أجل النجاح. أنه يعني التجاوز اللامحدود، وتحدي التردد، الخوف والخجل من خلال السيطرة على العواطف وعلى حالات الضعف. يعني أن نطالب أنفسنا بالكثير وأن نخضعها للنقد الذاتي. أي أن ننظر لأنفسنا بالمرآة بموضوعية ودون مجاملة وإعطاء قيمة خاصة: للجمهور.

إن مقاسمة العرض ترغمنا على منح أنفسنا للآخر، لكي يقوم هذا الأخير بدوره بالاعتراف بنا. إن العرض، هو مشاركة الآخر في حدث خارج عن المعتاد، أي الاقتسام معه لحظة الحفل؛ الفرح، المتعة والجنون. والدفاع سوية الممثل والجمهور- لغرض تحقيق إنتاج فني والقبول بمنطق مقاسمة المسؤوليات.

إن الإنتاج الفني في مجال المشاغل المسرحية للطفل، يأخذ أبعاداً خاصة وذلك لأن على الطفل والكبير أن يعيشا علاقة متساوية باشتراكهما في إنجاز مشروع من المشاريع. ومهما كان التفوق التقني للكبير على الطفل فأن مشاركتهما في الإنجاز المسرحي تبقى متساوية، وذلك لأنهما يصبحان حليفين في ممارستهما للعمل أمام طرف ثالث هو الجمهور.



لقد كشفت لنا تجاربنا أيضا، أن الإنتاج المسرحي يرفع من قيمة الفرد مثلما يرفع من قيمة الجماعة دون مبالغة أو تطفل. لأننا في مشاغلنا المسرحية نمضي وقتا طويلا لمساعدة الطفل على استخدام جسده وكيفية رفع صوته عند اللازم والحدّ من ممارسة فن الاستظهار المجاني.

إن الأطفال جادون أيضا مثلنا في التمثيل. فحينما يصل التمرين إلى مرحلة العرض المسرحي تنتهي آلام البطن لدى الطفل ورغبة الذهاب للمرافق الصحية كل خمس دقائق مثلما كانوا يفعلون في بداية المشاغل المسرحية. فهم الآن صاروا يعيشون لحظة العرض معنا "بوعي نسبي" مأخوذين بتأثير الحدث وتسلسل الفعل بطريقة لا يمكن ايقافها.

إن العرض يبني نفسه حدثاً بحدث، حركة بحركة، كلمة بكلمة، نقطة بنقطة. وعندما يصل مرحلة الإنجاز يفر من أيدينا ويصبح شيئا لا نمتلكه تماما، وهكذا تنقلب المعادلة بحيث نصبح نحن ممتلكاً من ممتلكاته وجزءا من أجزائه الضرورية.

إن التحضير للعرض يتم في حالة من الاضطراب والوعي النسبي ثم يكتمل بالرضى والأسف الشديد: (كان العرض جيدا) !(ولكن للأسف انه انتهى) وسواء كان رضانا عن العرض كاملا أم نسبيا فأن النتيجة تبقى دائما هي ذاتها، بمعنى حبذا لو ابتدأنا من جديد بإنجاز عرض آخر.

التقنيات

لقد استخدمنا في عملنا لإحياء المشاغل المسرحية للطفل تقنيات مسرحية تستعمل في تكوين وبناء شخصية الممثل. ومن أهداف هذه التقنيات جعل الفرد مرتاحاً في هيئته الجسدية، مرتاحاً في تعامله مع نفسه ومع الآخرين. علما أن هذه الأهداف لا تتعارض مع أهداف المدرسة من الناحية التربوية بل يمكن إضافتها إلى المنهج التربوي نفسه.

- التعبير الجسدي:

وهو من التقنيات الأساسية لفن التمثيل الدرامي، التي تهدف إلى تنشيط تعبيرية الممثل، وذلك من خلال تطوير وسائله الصوتية والحركية، وإمكانيته

على الارتجال. والهدف منه هو الوعي واكتشاف القدرات الحركية للجسد واحساساته. إنه يسعى لاستعمال الجسد في التعبير عن المشاعر الداخلية للممثل وكيفية عكسها إلى الخارج.

- التمثيل الصامت:

انه قريب كل القرب من التعبير الجسدي، إذ يسمح برواية حكاية عن طريق الجسد والتواءاته. حيث يستعمل الممثل جسده الخاص لتنظيم الفضاء الذي يحيط به لكي يعطي إيقاعا للزمن الذي يعيش.

- الاسترخاء:

والمقصود بالاسترخاء بالضبط، التقنيات التي تساعد على الاسترخاء في حالة التنفس كي تساعد في النهاية على التركيز وشحذ جميع الطاقات بكيفية فعالة في اللحظة المناسبة.

- التعبير الصوتي (الصوت والإلقاء):

ويكمن بادئ ذي بدء في اللغة التي تستخدم للرواية والتعبير. وهذا يتطلب أولا معرفة المعنى الحقيقي لما يقال ولمعرفة قوة الكلمة وفقا لوقعها الزمني وطريقة استعمالها. ولكن التعبير الشفوي لا ينحصر فحسب بالكلام وإنما هو أيضا وسيلة من وسائل التعبير المؤسسة على الصراخ المنظم، والغناء، والإلقاء الجماعي وتنافراته الإلقائية الموسيقية.

- التمثيل الدرامي:

هو ذلك الخلط الفني الممزوج علميا بين الحركة والكلمة، وبين التعبير الجسدي والتعبير الكلامي.

لقد أكدنا في المرحلة الأولى من عملنا في المشاغل المسرحية مع الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين خمس وعشر سنوات، على التعبير الجسدي وذلك لأن الطفل في طبيعته ميال إلى التعبير اللغوي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، انه في عمر يتعلم فيه الكتابة والقراءة التي يمكن أن تنسيه أو تشغله عن أدواته التعبيرية الأخرى، أي انه منكب على دراسة كل ما هو فكري يفقد جسده كل إمكانياته التعبيرية.

علما انه في السادسة من العمر، لا زال لم يتجاوز بعد مرحلة الطفولة، أي انه لا يزال يعبر بالضحك، البكاء، الصراخ وملامح الوجه مثلما هو لا يزال في مرحلة اكتشاف جسده ومعرفة طاقاته ومحدويتهاس التي تسمح له بالتالي في السيطرة عليه، لأن هذا العمر، هو عمر ولادة العقد الأولى.

ومن أولى الصعوبات التي تصادفنا في المرحلة الأولى من تمريناتنا مع الطفل على التعبير الجسدي هي، كيفية تحريره من بعض القوالب الحركية/الجسدية النمطية، على سبيل المثال: من اجل الحصول على ردود فعل تجسد حالة الخوف، نرى أن الطفل لا يقترح شيئا آخر يتجاوز ما هو معتاد عليه من صراخ وتعبير في ملامح الوجه. إذن يجب أن نجعل الطفل يعيش حالة خوف حقيقية وذلك اما من خلال ذاكرته الانفعالية، أي بإعادة حالة خوف قد عاشها سابقا في كل تفاصيلها وأما أن نخلق مناخا أو طقسا مخيفا ونطلب منه بعد ذلك أن يعبر عن جميع أحاسيسه وردود أفعاله انطلاقا من تحليله لحالة الخوف نفسها. وبهذه الطريقة، يعي الطفل انه لا بد من أن ينطلق من تجسيده لحالة الخوف من مناخ أو صورة تفرض نفسها عليه. ثم لا بد من دراسة ردود الفعل الداخلية للجسم: ارتفاع وانخفاض الصدر والبطن، سرعة التنفس واختلاف إيقاعاته وهكذا سوف لا تكون له حاجة بالتفكير بنوعية الصراخ، بملامح الوجه وان كل ما سوف يصدر عنه سيكون أو يحدث من تلقاء نفسه. وعندما نراقب جميع هذه التفاصيل، يمكننا فقط أن نجسد الخوف، بمعنى أننا نعيش لحظة معيشة سابقا.

الصعوبة الأولى التي تصادفنا عند اجراء التمرينات مع الطفل كيفية تحريره من بعض القوالب الحركية

وكذلك أيضا، لا يكفي أن نضع المكياج والمساحيق على الوجوه أو نضع أجنحة كي يتسنى لنا تجسيد الطير وهنا يكمن الفرق بين تمثيل الطير والتماثل معه، أي ما بين التمثيل التلقائي والتمثيل الدرامي.

ومن أجل نحت وتشخيص شخصية الطير على المسرح، يجب أن لا نكتفي بمظاهره الخارجية وحدها وإنما بدواخله العميقة أيضا. إذن، لا بد من معرفة الطير والتشبع بخصائصه الجسدية والشخصية: بقوته وضعفه، لطافته وخشونته، رشاقته وثقله، خفته وبطئه.

لا بد من مراقبته خير مراقبة، والكشف عن تفاصيله التي يتميز بها والأخذ بها بعين الاعتبار ثم القيام بعد ذلك بإنتاجها وتقليدها. ونستخلص من هاتين النقطتين، أهمية فن المراقبة في عملية التطبيق المسرحي. ونتيجة لأهمية القدرة على مشاهدة وملاحظة الشخصيات والحالات، في التمثيل الدرامي، أصبحت تقنية من التقنيات المستقلة تشبه في ذلك تماما فن الاسترخاء والسيطرة على التعبير اللفظي.

ومن الشروط التي يجب أن يتحلى بها كل من يريد احياء مشاغل مسرحية للأطفال: الاطلاع على المفاهيم المسرحية المختلفة لكي يُكون لنفسه نظرة خاصة به، قبل أن يباشر في عمل أي شيء في مجال مسرح الطفل وكذلك يجب أن يمارس فن التمثيل قبل تعليمه للطفل.

كيف يمكن أن يحصل المعلم على هذه التقنيات والمعلومات التي يمتلكها الممثل؟ أولا، توجد هنالك حلول التدريب والمشاغل المسرحية التي تنظمها الفرق المسرحية المحترفة ووزارة الرياضة والشباب، هذا بالإضافة إلى عامل ارتياد المسارح ومشاهدة العروض بشكل مستمر من قبل المعلم الذي سيساهم

بشكل غير مباشر في خلق ثقافة مسرحية لدى المدرب.

المسرح في المدارس الابتدائية
عمل المسرح في الصف

في العادة أن المعلم لا يقوم بعمل المسرح داخل الصف من تلقاء نفسه، وذلك لأن مادة المسرح ليست من المواد المبرمجة داخل المنهج الدراسي، خاصة إذا لم تكن لهذا الأخير دوافع خاصة. ولكننا نعتقد، أن ليس من الضروري أن تكون له موهبة فنية خاصة تسمح له بتدريس المسرح أو بالأحرى تعليم المسرح داخل الصف الدراسي.

إذ يجب أولا وقبل كل شيء على المعلم أن يتحلى بالشجاعة وأن يتجاوز خوفه وعقدته إزاء فن يبدو له كمعلم أنه فن خاص بأناس محترفين. وذلك لأن المسرح ليس بمجال يعني بطبقة اجتماعية خاصة، بل انه وبكل بساطة يحتوي على مستويات لها قوانينها واشتراطاتها الخاصة.

ويشترط بعد ذلك، أن يجد المعلم فوائد تربوية في المسرح، الذي يقتضي في جوهره جهودا استثنائية عميقة. ويجب على المعلم أيضا، أن يكتشف تدريجيا جميع المناهل الفنية لفن المسرح وحدودها. وأخيرا، عندما تكتمل هذه الشروط وتنضج ويصبح في إمكان المعلم أن يفيد الأطفال بها، يجب عليه أن لا تعرقله الصعوبات الكامنة والخاصة التي تصاحب ظروف التعليم في المدرسة، مثل: ارتفاع نسبة الأطفال في الصف، البرنامج الدراسي، والخ.... أن مثل هذه الكمية من الشروط يمكن أن تصبح حجر عثرة أمام المعلم، ولكننا على يقين من أن المسرح يمكن أن يُدرس مثل أي مادة من المواد الدراسية المبرمجة.

وأخيرا، ليس في كل هذا، أي في تدريس المسرح داخل المدرسة تجديد، بقدر ما هو شيء جديد. إذ أن اغلب المعلمين، معتادون على تنظيم العروض المسرحية مع الأطفال وخصوصا في المناسبات الوطنية والدينية أو حفل توزيع شهادات النجاح في نهاية السنة الدراسية. حيث يقدم الأطفال في هذه المناسبات، عروضاً مسرحية قصيرة مثلما يقومون بقراءات شعرية وفعاليات غنائية. علما أن هذه الظواهر الاحتفالية معمول بها ومحببة لدى الصغار والكبار خاصة إذا أحسن تنظيمها. ولكن هذا شيء أخر.

نستطيع أحياء مشاغل مسرحية في صف يتكون من خمسة وعشرين إلى ثلاثين تلميذا: وهذا في اعتقادنا ليس بأصعب من القيام بدرس من دروس الرياضة أو المحادثة. ولكن يجب فقط، الأخذ بعين الاعتبار، أن التمثيل الدراسي في الصف هو عبارة عن مجموعة من التقنيات التربوية وليس دروساً في تكوين الممثل المحترف. وليس في هذه المشاغل المسرحية مادة جديدة تضاف إلى البرنامج الدراسي وإنما هي محاولة لدمج المواد المدرسية الأخرى في التعبير المسرحي، وذلك من خلال تكوين مشروع مع الطفل وتحمل مسؤولية عرضه للآخرين، دون النسيان أن الغاية من وراء هذا المشروع هو إنتاج عرض جماعي وليس استعراضاً فردياً إذ يتحمل المسؤولية الجميع مثلما يدافع عنه الكل.

داخل المدارس، بشكل عام، لا بد من أن نعطي المسرح وظيفته النبيلة في الميدان التربوي. وكما هو متعارف عليه تاريخيا، كان للمسرح دوما دور تربوي شعبي. وفي وقت من الأوقات عندما كانت الأمية منتشرة ولم يكن لوسائل الأعلام التي نعرفها حضورها في نشر الثقافة، كان للمسرح إلى جانب دوره الترفيهي دور آخر تعليمي وأخباري. ولذا استعمله رجال الدين في التبشير بتعاليمهم الدينية، مثلهم في ذلك مثل بعض البلدان التي استخدمته كأداة إعلامية لنشر القصائد السياسية والاجتماعية في شتى المواضيع،مثل: محاربة الرشوة، المناداة بالوقاية الصحية ...الخ

من الضروري أن يقتحم المسرح أبواب المدارس شأنه شأن الدراما التلفزيونية والسينما كفن وكأداة تربوية

وانطلاقا من هذا، فنحن نعتقد أن من الضروري أن يقتحم المسرح أبواب المدارس ويدخلها، شأنه شأن الدراما التلفزيونية، والسينما كفن وكأداة تربوية. اعتقادا منا، بأن المسرح في شكله ومضمونه اكثر فعالية من أي خطاب تربوي. على سبيل المثال، أن الأطفال يتذكرون جيدا (نابليون) الذي شاهدوه في التلفزيون اكثر مما يتذكرون (نابليون) الذي درسوه في الكتب وتعلموه عبر محاضرات المعلم. لهذا نرى، أن على المعلم الربط بين جميع هذه المصادر التي أتينا على ذكرها أعلاه، والعمل على إيقاظ قدرة الطفل النقدية. وذلك لأن، العرض المسرحي، والفيلم، والكتاب، لا يعرضون إلا وجهة نظر شخصية أو مفهوماً من المفاهيم التي على المعلم أن يوضحها لكي يجنب الطفل مغبة الوقوع في شراك الأخبار والمفاهيم الخاطئة. كيف يمكن أن نفهم هذا بشكل سليم، إذا كنا لا نتعاطى نحن أنفسنا كمعلمين مع هذا النوع من أنواع الفن؟ إذن، يجب على الطفل أن يفهم أن لكل كلمة معانيها المتعددة ومكاناتها المختلفة في الجملة وفي طريقة نطقها، إذ يمكن أن تأخذ الكلمة معاني متناقضة لمعناها المتداول، شأنها في ذلك شأن الحدث الذي يمكن أن يُعرض بكيفية مختلفة، وكل كيفية من الكيفيات تعطي معنى خاصا وغرضا مختلفا. أليس بهذه الطريقة يمكن أن نفهم العالم الذي يحيط بنا؟ وبهذه الطريقة أيضا، يمكن أن نُعلم الطفل أن يدافع ويحافظ على حريته وحرية فكره وتعبيره وذلك من خلال اكتشافه بأن الحياة ليست بشيء آخر غير هذا المسرح الكبير حيث لكل فيه دوره الذي يجب أن يعيه، أليس كذلك؟

يعني ياسيدي
كان عشمي بحضرتك ... والعفو منك
تعتبرها رواية "ڤيديو كليب" وتمثلنا ياها

رقيب

www.naserjafari.com

قراءة في كتاب : فن الإصغاء

محمد قرانيا- سورية

تُعدّ الترجمة عنصراً أساسياً في التفاعل بين الشعوب، ونافذةً عريضة على الحضارات وثقافات الأمم الأخرى ونتاجاتها الفكرية والأدبية، ومجمل نشاطها الإنساني. ويتجلى التفاعل من خلال النصوص المنقولة وفق الاحتياجات المعرفية.

يتخذ النص المنقول المترجم أسلوباً جديداً حين ينفخ فيه المترجمُ المتمرسُ روحاً جديدة تشابه الأصل وتُظهره في حلة زاهية جذابة. وهنا يمكن أن نلمس للترجمة وجهين؛ إيجابياً وسلبياً:

الأول: أنها جسر يصل بين الثقافات التي تمكننا - نحن العرب - من الاطلاع على ما توصل إليه الآخرون وأبدعوا فيه ؛ في ميادين العلوم والآداب والفنون.

والثاني: أنها تضعنا داخل العولمة والغزو الثقافي، وما يمكن أن نتأثر به من خلال عرض العلاقات الإنسانية الوافدة، نظراً لما تبعثه في النفس من إثارة.

يبدو أسلوب الكتاب غنياً بمؤهلات الترجمة العلمية والفنية من الدقة والضبط والتوثيق والتحكّم بالمعنى، فيظهر فيه " الإبداع والاحتراف " إذ يمتلك المترجم أدوات الأديب ووعيه التي تتجلى في المقدرة على فهم النص الأصلي بمجمل أبعاده الدلالية والوظيفية والحضارية، فالمترجم " محمود منقذ الهاشمي " أديب وناقد روائي تتبّع في دراساته (نظرية الأدب) و (المصطلح النقدي) و (ظاهرة الحب في الشعر المعاصر) و (نقد النقد) و (موضوع الحداثة) ... بمنهجية حديثة وثابتة، فضلاً عن تمرّسه بفن الترجمة، فقد ترجم :

١- أزمنة التحليل النفسي و " اللغة المنسية " لإريك فروم.

٢- " رواية المستقبل " و " تحت الجرس الزجاجي " لا نايس نن.

٣- " ترنيمة عيد الميلاد " لتشارلز ديكنز.

٤- التحديات الكبرى : الحياة والدين والدولة " لأرنولد نويبني، ودايساكو إكيدا.

وكتاب " فن الإصغاء " مجموعة محاضرات ألقاها المؤلف " إيريك فروم " على طلابه شفوياً في نيويورك، ثم جمعها بعض المتخصصين بعلم النفس من تلاميذه بعد أن فرّغوها من أشرطة تسجيل... والمؤلف مختص بالعلاج النفسي وقد زاول المهنة أكثر من خمسين عاماً حتى رحيله عام ١٩٨٠.

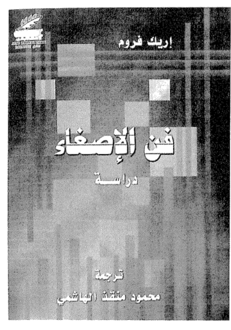
ليس لخصوصية العنوان شرح في الكتاب، وإنما الذي يُستشف منه، أن فن الإصغاء فن سمعي يقوم على خلود الإنسان إلى نفسه، والإصغاء إليها في لحظات التفكّر والتدبّر..

يذخر الكتاب بموضوعات متداخلة متشابكة من أساليب التحليل، وعوامل الشفاء التي تتقابل مع آراء فرويد في مفهوم العُصاب الذي يعرّفه الأخير : " بأنه نزاع بين الغريزة والأنا، والشفاء بالتغلب على القلق والكوابح " ويفصّل المؤلف في أنواع العُصاب والتحليل والشفاء ويضرب أمثلة واقعية من عيادته على العُصاب الحميد الذي ينتاب امرأة مكسيكية في الخامسة والعشرين، غير متزوجة، وعرَضها المرضي هو " السحاق " الذي مارسته منذ الثامنة عشرة، وانتهى بها إلى علاقة مع مغنية تستمع إليها كل ليلة، وتشرب وتكتب، ثم تجد نفسها منجذبة إليها رغم معاملتها البغيضة، وتتعلق بها بحميمية غريبة، في الوقت الذي تشعر فيه بالرهبة من تهديد امرأة أخرى بتركها، لها علاقة مثلية معها، فتستمر بعلاقتها أيضاً.

يبحث التحليل النفسي في تاريخ هذه الفتاة، فيجد أن أمها كانت خليلة رجل ثري، وكانت هي نتيجة هذه العلاقة غير الشرعية، فعاشت من دون رعاية أب حقيقي، وقد كانت أمها لا تقيم وزناً للأخلاق فاستخدمت ابنتها وسيلة لابتزاز الأب وسلبه المال، ثم استمالت الخالة التي تدير محلاً للدعارة الفتاةَ الصغيرة للبغاء، فقبلت أن تتعرّى أمام الرجال لقاء المال، وقد آلت سمعتها إلى الهاوية، وحينما أرسلها أبوها إلى ولاية أخرى للدراسة ما لبثت أن تعرّفت إلى فتاة لطيفة بدأت معها علاقة سحاقية، ويرى الباحث أن هذه العلاقة طبيعية لفتاة أمريكية ذات منشأ مرذول، بل من الطبيعي أن تقيم علاقة جنسية مع رجل أو امرأة أو حيوان إن أظهر نحوها أي عاطفة حقيقية، وحين تعود إلى المكسيك بخجلها المعهود تندفع إلى الشقاء نفسه مع المغنية...

ينجح التحليل النفسي في العلاج، فخلال سنتين تتخلى عن صديقتها السحاقية، ثم تقيم علاقات ذكورية، فتقع في حب رجل ما تلبث أن تتزوجه، وقد وجدت نفسها حارةً معه، ويقرر التحليل أن هذه الحالة لم تكن من الحالات الجنسية المثلية بأي معنى حقيقي. بل من الواضح أنها من الجنسية المثلية بمقدار ما هو من المحتمل أن يكون كامناً في معظم الناس...

ولدى الحديث عن " عقدة أوديب " كما يرى فرويد، يقف الباحث على مفهوم الطفل الذي يتخيل اتصال أبيه به، أو إغواء الآباء للأبناء والأمهات للبنات " عقدة إليكترا " أو ما يتعلق " بسفاح الحرم " وقد قصد فرويد السوء



حين صوّر جشع الابن إغراء أبويه مع الرغبة في النوم معهما ويحمل الطفل " الإثم " ويدافع عن الأبوين، حين شك في أن الابن يريد قتل الأب ليحل مكانه، فيغتصب الأم لذلك عدّ فرويد الطفل مجرماً صغيراً. ويعلل ذلك بنزعة سيطرة الآباء على الأطفال التي غطوها بالمحبة " أنا أريد خيرك، وأحبك بالنظر إلى أنك لا تحاول التمرد على سيطرتي ".

يعزو المؤلف السبب الذي يدفع فرويد إلى هذه النظرة على أنه كان صبياً عاقاً لأبيه يبلل فراشه ويقول له : " عندما أبلغ مبلغ الرجال سأشتري لك أجمل فراش في المدينة " كان شديد الثقة بنفسه.

وينقل رأي " هاري ستاك سوليفان " في " الليبيدو أو الغريزة الجنسية " الذي يخالف في رؤيته لعقدة أوديب والانجذاب الجنسي، ويركز المشكلة في العنصر المرضي، العنصر الغريب في الأسرة الذي يمكن أن يحدث الفصام، وأن الإثارة الشخصية المتبادلة موجودة لدى الفرد، وتضاهي الحاجة الأصلية إلى الاتصال الجسدي بالأم وتدوم مدة أطول بكثير، فإذا لم تتحقق، فإنها لا تحدث ذلك التأثير العميق، ولكنها إذا كانت قاسية يغدو معها الطفل شديد الهشاشة، شديد الفصامية، شديد الانعزال.

وفي الحديث عن " المجتمع المقولب للمجتمع والثقافة " يعود إلى الغريزة الجنسية في بؤرة جسدية معينة، والحصول عل المنفعة والفائدة والمتعة بالمبادلة حسب المعايير الطبيعية للمجتمع والثقافة، وموروثات الأبوين، ويتحدث عن العلاقات " الجنسية الفورية " التي لا تصاحبها مشاعر حميمية أو علاقة وطيدة، ويكون فيها الجنس بغير إيذاء لأن الجنس تعبير عن الحياة لا

عن الموت، لذلك لا يرى ضرراً في ممارسة الجنس لأنه جنس، وهو أفضل من الإنكار المكبوت، وأن الجنس العرضي الصرف غير الحميمي الذي هو نموذجي اليوم، كان امتياز الطبقات العليا في القرن التاسع عشر في أوربا، ويعتقد الكثير من الناس أن هذا النوع من الحياة الجنسية الذي ابتدعه الجيل الجديد ظاهرة جد جديدة. وقد صرفوا النظر كلياً عن الطبقة العليا في إنكلترا التي عاشت، مثلاً، هذا النوع من الحياة زمناً طويلاً. وإذا قرأت أوصاف حفلة الطبقة العليا في إنكلترا، رأيت أن المشكلة الكبرى عند المضيفة كانت. وكان هؤلاء الناس يملكون قصوراً فيها من / ٦٠ / إلى / ١٠٠ / غرفة. أن تجعل الغرف في وضع بحيث لا يكون ثمت إحراج بين شتى الأزواج في أن يقابل كل منهم زوجة غيره، فلم يكن عليهم أن يسيروا مسافةً طويلة إلى غرف النوم الأخرى. وإذا قرأت كتاب " جيني "، عن أم تشرتشل، وجدت أن هذه الأم قد تعودت أن تنام مع الرجال الذين يمكن أن تكون لهم فائدة لتشرتشل. ولم يقل تشرتشل ذلك في كلمات كثيرة، ولكنه وجد أن واجب الأم هو في الحقيقة مساعدة ابنها في مجرى حياته. لم تكن هناك أسئلة أو شكوك حول الشرعية، من أي نوع أخلاقي. وهكذا لم يكن هذا أمراً جديداً فهو بالفعل حال من الأحوال التي يمكن أن نراها اليوم حيث هبطت عادات الطبقات العليا السابقة إلى الطبقتين الوسطى والدنيا، والتي هي نموذج ثقافي يمكنك أن تراه في مجتمعنا بأسره (ص ٨٤- ٨٥)

ويدخل المؤلف في تحليل الأحلام المرضية، فيقف مطولاً عند نموذج مرضي يتمثل في شخصية "كريستيانة " امرأة متزوجة في الرابعة والخمسين، أنيقة جذابة محنكة، شعرت بالاكتئاب في ذكرى زفافها السنوية الخامسة، وسبب ظهور الاكتئاب أنها قد سمعت كلاماً من خدينها السابق " أوفه " فاعترفا بأنهما لا يزالان يحبان بعضهما، واستعادا ذكرياتهما معاً، كان أبواها قد منعاها من زواجه لميوله الفنية، ورغبتهما في اقترانها بزوجها الحالي المتخرج من جامعة شهيرة، فرافقها شعور مرير بالتعاسة، وقد تضخم هذا الشعور عندما التقت صديقها الأول، وتذكر لطبيبها أنها لم تصل إلى الذروة في الجماع معه على الرغم من حياتها الجيدة، ومنزلها الجميل، ومالها الوافر، وأصدقائها الكثر، لكن زوجها منصرف عنها إلى عمله وهو متوتر الأعصاب دائماً، ولا يمارس معها الجنس إلا نادراً، ربما مرتين أو ثلاث في الشهر بسبب برودته وسرعة قذفه، فأخذت تفكر في الطلاق.

إن كريستيانة " امرأة مثقفة، مجازة في الآداب، وتعمل موظفة، ثم حصلت على ماجستير في الاقتصاد، وهي متزنة هادئة، ومع أن وجودها مع ابنتها الصغيرة يمنحها السعادة، إلاّ أنها تشعر دائماً أنها في سجن، تحس كأنها ترتدي ثوباً انفعالياً من الأثواب التي تُعتقل بها أذرع المعتقلين أو المجانين...

ونتيجة فن الإصغاء، فإن المحلل النفسي يكتشف أنها كانت تمارس الجنس مع صديقها المتزوج " أوفه " منذ أن كانت في الثامنة حتى العشرين من عمرها، وكذلك لم تكن تصل إلى الذروة معه، وحين أخبرت زوجها مؤخراً بأن صديقها اتصل بها هاتفياً لم يعرها اهتماماً، وقد حلمت في الليلة الماضية أنها في عرس، وعليها أن تكون الوصيفة، ولكنها تلبس ثوباً مفصلاً بدلاً من عباءة مناسبة كما ترتدي الأخريات، ولذلك لا تستطيع تأدية عملها...

يرى المؤلف أن الحلم هو رسالة الحالم إلى نفسه، وهو أحياناً رسالة إلى المحلل، وأحياناً أخرى إلى شخص يمكن أن يروي له المرء الحلم، ولهذا فهو يميل إلى التداعيات التي ترافق الحلم، ونصف الأحلام يمكن فهمها من دون تداعيات لأنها مكتوبة بلغة رمزية، وليست لقطعة الحلم أهمية إلاّ بالنظر إلى أن للمرء تداعيات حولها، ومن ثم فإن القطعة الحقيقية، القطعة الطاهرة يحل محلها التداعي، ثم التداعي الآخر، ثم التالي فالتالي، فتحصل على سلسلة من التداعيات حول القطعة الظاهرة، وكثيراً جداً ما يكون معنى الحلم مفقوداً تماماً...

بعد ثلاثة أسابيع انفصلت كريستيانة عن زوجها، فغادر زوجها البيت إلى فندق قريب، فكانت تبكي في كل جلسة تحليل وتتفجر الدموع من عينيها، ولكن من دون أن تفارقها ابتسامتها الرقيقة، وكثيراً ما تتصل بالطبيب، وتبدي انزعاجها من ترك زوجها، ولكنها مرغمة على ذلك.

في الشهر الثاني من العلاج جاء صديقها، ونام معها في السرير، وأديا ذلك عدة مرات، لكنها لم تصل إلى الرعشة مع أن اللقاء السريري خفف من حدة قلقها، من دون أن يفارقها الخوف من الوحدة الموحشة.

ويعود المحلل إلى طفولة كريستيانة، وتحديداً إلى السنة الثالثة من عمرها، فيقف على علاقتها مع أبوها، ويدخل في الحلم الثاني الذي يعود إلى قبل أيام من عرسها، وهي مع صديقاتها اللواتي قررن الذهاب إلى المسبح فترتدي ثوب السباحة القديم، بعد أن فقدت البكيني، ويتحول الحلم إلى مرض لم تهتم له أمها... ثم تدخل في حلم ثالث وتتحدث عن علاقاتها وهواياتها، وقطع علاقتها بـ " أوفة " واتصالها بـ " بيتر " الذي سألته عما إذا كان سيخبر كل منهما أهله بعلاقتهما فقال : " لا أعتقد أن علينا أن نخبرهم بكل شيء. ولكن أخبريهم عن رؤية كل منا للآخر ". وانزعج أبواها من ذلك، ويغدو هذا الانزعاج أحد أسباب حلمها الثالث الذي تاقت فيه إلى الإحساس بالحرية والاستقلال، وتفكر في زواج بيتر الذي يفكر في طلاق زوجته ليتزوجها، وهي تعترف أنها لأول مرة في حياتها تشعر معه بالرعشة الجسدية، ويرى المحلل أن هذا أفضل عاشق، وقد حررها من خوفها، وأدخل إلى نفسها شيئاً من الأمان.

وفي الحلم الرابع تفصح عن علاقتها ببيتر ولقائها ثلاث مرات في الأسبوع، ويطلب من والديها الموافقة على الزواج لكنهما رفضا الموافقة، وتدخل كريستيانة في حلم جديد، ترى فيه أن أسرتها قد حكمت عليها بالإعدام، وهذا الحكم. كما يرى المحلل. يمكن أن يكون قصة كفكاوية فائقة الفنية، وعميقة الإحساس، وهنا ترى وضعها، لا يستطيع التعبير عنه وتسطيره على الورق إلاّ شاعر عظيم، أو كاتب كبير مثل كافكا، وهي لا تستطيع كتابته، ولكن في مقدورها أن تعبر عن ذلك بدقة متناهية، وشدة في الإحساس، وبجمال فائق في النص كله، ويبدي المحلل وجهات نظر في الحالة التي يجب أن تكون عليها كريستيانة من ضرورة التمرد على الأبوين، ولكنها سيكون تمرداً غير مجدٍ يفضي إلى خيبة كبيرة.

ولدى الحديث عن " النرجسية " يصل المؤلف إلى أن معظمنا نرجسيون بصورة ما، ويشرح بوضوح تلك النرجسية من خلال التجربة الكتابية " ولنقل إنك كتبت مقالة صحفية، أو إنك تكتبها الآن، وتقرأ مسودتك التي تقع في صفحتين، وتعتقد أنها مدهشة، وهي ضعيفة، وتريها لصديقك، وتكون متأملاً من الأعماق عندما لا يظن أنها أعظم شيء في القرن، وتقرؤها مرة أخرى في اليوم التالي وتفكر : " ماذا ؟. إنها لا معنى لها، وهي لا شيء، وهي سيئة التأليف، وغير واضحة. " والتفسير هو إنه من الواضح أنك عندما كنت تكتب كنت في حالة نرجسية. والحالة النرجسية تعنى هنا أن كل شيء يخصني. فكري وشعوري وجسدي وميولي. إن كل ذلك هو حقيقي، وبقية العالم الذي لا يتعلق بي ليس حقيقية، تلك البقية ليس لها لون، غبشاء، وليس لها وزن. فأنا أقيس بمقياسين مختلفين كل الاختلاف : ذلك الذي هو لي، ويعود إليّ، وهو رأيي، المكتوب بحروف كبيرة، وذلك هو اللون، وذلك هو الحي. وأشعر لأنني أقول ذلك أجعله حقيقية، وليس عليّ أن أملك البرهان. فأنا مشغوف بنفسي، أي بعملي، بأفكاري. ولكن ما هو في الخارج فإنه لا يخلق أي انطباع، وأكاد لا أشعر به. ") ص ١٦٨).

وفي المحصلة، فإن الكتاب الذي صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ٢٠٠٤ لون جديد من شأنه أن يُطعّم الثقافة المعاصرة بنكهة جديدة قد لا نجد لها مثيلاً في كتابتنا العربيةِ، والتي تذكرنا بضرورة التفكير والإصغاء إلى النفس الإنسانية، مصداقاً لقول شاعرنا المهجري " إيليا أبو ماضي " :

إن تجد حسناً فخذه   واطّرح ما ليس حسنا

إن بعض القول فن   فاجعل الإصغاء فنا

عرض كتاب
المرأة في أدب نجيب محفوظ

رجب سعد السيّد - مصر

(مظاهر تطوّر المرأة في مصر المعاصرة من خلال روايات نجيب محفوظ: ١٩٤٥- ١٩٦٧)
للدكتورة فوزيه العشماوي

وراء هذا الكتاب جهد وافر، قامت به مترجمة الكتاب، التي هي - بالوقت ذاته - مؤلفته. لقد وضعته المؤلفة/المترجمة بالفرنسية، فهو - بحقيقة الأمر - رسالتها للدكتوراه، حصلت بها على درجتها العلمية من جامعة (جنيف)، بسويسرا، بالعام ١٩٨٣. إذن، فقد جاء المؤلّف الفرنسي ليحتوي جهدا أكاديميا، توفرت له جوانب النجاح، بعد أن توفرت فيه متطلبات البحث العلمي الأكاديمي، من جدة، ودقة، ورصانة.

وتشير الدكتورة فوزية العشماوي، في تقديمها لترجمتها العربية لكتابها، إلى أن رسالتها - موضوع هذا الكتاب - كانت أول رسالة دكتوراه تناقش في جامعة أوربية، عن نجيب محفوظ، وأن الكتاب من الكتب الأوائل المبكرة، التي صدرت بالفرنسية عن محفوظ، قبل خمس سنوات من حصوله على جائزة نوبل، في العام ١٩٨٨؛ ولكنها تمسك - تواضعا - عن أي إشارة إلى احتمال أن تكون دراستها العلمية الجادة والقيمة، وكتابها في طبعته الفرنسية، قد أسهما - بدرجة أو بأخرى - في تمهيد طريق نجيب محفوظ إلى نوبل؛ وإن كانت الدكتورة العشماوي تشير في مقدمة الكتاب إلى أنها، بحسها الأدبي، وبحكم تواجدها بالأوساط القريبة من مركز منح الجائزة، قد تنبأت لمحفوظ، في لقاء لهما بالعام ١٩٧٩، بأنه سوف يحصل على تلك الجائزة رفيعة الشأن.

نحن - إذن - أمام كتاب ذي طبيعة خاصة، يندر أن تجد لحالته مثيلا؛ فقد ولد بهيئة بحث أكاديمي؛ ثم تحول إلى كتاب موجه للقارئ الأوربي؛ ثم رأت صاحبته ألاّ تحرم أبناء جلدتها من جهدها، فتوفرت على ترجمته للعربية؛ وهي ترجمة لم تكن سهلة، بالرغم من أن المترجمة هي ذاتها المؤلفة، وبالرغم من امتلاكها ناصية كل من اللغتين، إذ كان



عليها أن تستغني عن التفاصيل التي لزمت للطبعة الفرنسية، لتعين القارئ الفرنسي على قراءة الكتاب .. مشوار كبير قطعه هذا الكتاب، لنقرأه ونحتفي به الآن؛ إذ استغرق الأمر ما يقرب من عشرين سنة (٨٣ - ٢٠٠٢)، ليصل هذا الكتاب ليد قارئ العربية.

وبالرغم من طول الرحلة، التي قطعها هذا الكتاب، إلاّ أنه لا يزال محتفظا بطزاجته، فلا يزال موضوعه مطروحا في الدوائر الفكرية والاجتماعية، حتى الآن؛ ولا يزال الجدل حول قضايا المرأة محتدما، غير محسوم؛ ولعل كتاب الدكتورة العشماوي، وهو يهتم بعرض مظاهر تطور المرأة في مصر المعاصرة، من خلال روايات نجيب محفوظ المنشورة في الفترة بين ١٩٤٥ و ١٩٦٧ .. لعله يساعد في إضاءة جوانب من هذه القضايا، الخاصة بالشق المؤنث من أحد أنواع الكائنات الحية، أعطى لنفسه الحق في اعتلاء قمة هرم التطور بين سائر مخلوقات الله؛ ومع ذلك، لا يزال يعمّق الفوارق بين شقيه، حتى أنه ليكاد يصنع منهما نوعين متباينين: أحدهما مذكر، وهو يرى نفسه الأرقى، والآخر مؤنث، ويعيش - لا يزال - محروما من حقوق كثيرة يحتكرها الشق الآخر!

ويتكون الكتاب من تقديم، ثم مقدمة عامة؛ أما قلبه، فجزآن: الأول، نظرة عامة على مظاهر تطور المرأة في مصر المعاصرة، من خلال روايات نجيب محفوظ (١٩٤٥ - ١٩٦٧)؛ والثاني، دراسة تحليلية موسعة لثلاث شخصيات نسائية؛ هي: "نفيسة" - بداية ونهاية، ١٩٤٩؛ و"نور" - اللص والكلاب، ١٩٦١؛ و"زهرة" - ميرامار، ١٩٦٧.

وتهتم المؤلفة، في مقدمة الكتاب، بالتأصيل للاهتمام بقضايا المرأة في مصر الحديثة، فتعود بالقارئ إلى مفتتح القرن ١٩، الذي شهد بداية حركة تحرير المرأة المصرية، واقتناع مجموعة من المثقفين والمستنيرين المصريين بأن تحرير الوطن يجب أن يبدأ بتحرير المرأة. كما تمهد المؤلفة لظهور نجيب محفوظ، فتشير إلى أن ذلك التطور في الفكر الاجتماعي قد صاحبه ازدهار في النشاط الصحافي والإنتاج الأدبي؛ وقد ترتب على ذلك الرواج الصحفي ارتفاع أسهم النثر العربي، على حساب الشعر. ولم يلبث ذلك النثر أن تخلص من عيوب كانت تجعله صعبا على قارئ الصحيفة؛ ثم ظهرت حركة ترجمة للروايات العالمية، التي أقبل عليها القراء؛ فأثمر ذلك كله أن بدأت إرهاصات الكتابات الروائية. ويسجل التاريخ الأدبي أن "زينب" ١٩١٤، لمحمد حسين هيكل، هي أول رواية في الأدب العربي الحديث، يتوفر لها الشكل الأقرب إلى الاكتمال الفني. لقد تأثرت الموجة الأولى من الروائيين المصريين، والعرب عامة، بالحياة والأدب الأوربيين، بدرجات متفاوتة، حسب الخبرة الفردية بهذين العاملين؛ وقد صوّرت المرأة في إنتاج هؤلاء الرواد الروائيين على أنها مجرد مخلوق جميل، يثير المشاعر، نبيلها أو خبيثها، على حد سواء، دون أن يكون لها كيان مستقل. كما أن معظم هؤلاء الأدباء قد تفادوا تقديم وتصوير المرأة المسلمة في رواياتهم، حتى لا يتعرضوا للتقاليد الإسلامية؛ ولجأوا إلى اختيار بطلاتهم من بنات وسيدات الأقليات. وحتى "زينب"، بطلة هيكل، لم يوفق المؤلف في إحكام رسم شخصيتها بحيث يقدم لنا بطلة مصرية حقيقية،

عاشت في بداية القرن ٢٠، فجعلها أشبه بشخصيات القرن التاسع عشر التي صورها (جي دي موباسان) في رواياته و (لا مارتين) في قصائده؛ إذ كانت زينب، الفلاحة البسيطة، التي تنتمي للطبقة الكادحة، تتحدث برقة مفرطة، وبمفردات غريبة على لسانها الأصلي، عن الحب الذي يفضي إلى الموت عشقا!

وقد تباينت أنماط الشخصيات النسائية التي وردت في الروايات التالية لزينب؛ فمعظم من جاءوا بعد هيكل قدموا شخصيات نسائية، من الريف والمدن المصرية، ضعيفة وخاضعة تماما للرجل، يحميها أو يستغلها. أما (العقاد)، فقد صور بطلته اليهودية " سارة " - في الرواية التي تحمل اسمها، ١٩٣٨ - كامرأة مخادعة، كاذبة، خائنة؛ وعلى العكس منه، جاءت بطلات كتاب مثل محمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعي، نساء مثاليات، ملائكيات الطباع.

ويهمنا، في هذا السياق، أن نشير إلى الفقرة الأخيرة من صفحة ٢٢، التي تحتاج إلى مراجعة من المؤلفة، لأن صياغتها تصور للقارئ أن نجيب محفوظ جاء في جيل تال لمحمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي، ونعتقد أن ثلاثتهم من نفس الموجة.

كما نلاحظ، في هذا المجال، أن المؤلفة، في هذا الاستعراض التاريخي السريع، لم تشر إلى إحسان عبد القدوس إلا في سطر واحد - صفحة ٢٢ أيضا - بالرغم من أهمية هذا الروائي الكبير، الذي استأثرت الشخصيات النسائية بكل إنتاجه، وبالرغم من رؤيته الخاصة لقضايا المرأة، الأمر الذي كان من شأنه بالمقارنة - أن يزيد من درجة تجسيد رؤية نجيب محفوظ الاجتماعية لهذه القضايا. وتنسحب هذه الملاحظة، أيضا، على روائي عملاق آخر، هو يوسف إدريس. ولعل المؤلفة تعود فتقدم لنا مؤلفا آخر يغطي هذه المنطقة، التي نتفهم أن عدم توقفها عندها ربما كان استجابة لحرصها على إحكام تصميم وبناء بحثها الأكاديمي، ومن ثم كتابها، الذي استهدف - بالمقام الأول والأخير، وكما يقول عنوانه المحدد - الإنتاج الروائي لنجيب محفوظ وحده، وفي نصف مسيرته الإبداعية، التي امتدت لخمسين سنة، أطال الله عمره.

لقد كان ظهور نجيب محفوظ، في الأربعينيات من القرن العشرين، نقلة مؤثرة في تاريخ الرواية العربية، إذ استطاع هذا الكاتب العبقري - خلال النصف الثاني من هذا القرن العشرين - أن يخرج هذه الرواية من الإقليمية إلى آفاق العالمية، لأنه نجح في نقل الواقع الاجتماعي المصري، دون أن يقلد تيارا خارجيا، وإن كان استفاد كثيرا بالتقانيات البنائية للرواية. لقد جعل محفوظ من الرواية سجلا اجتماعيا لمصر الحديثة، إذ نقل - بصدق، وبدرجة عالية من الفن - واقع الوعي المصري المعاصر، وتفاصيل الحياة اليومية الاعتيادية في حواري وأزقة القاهرة المعزية.

وترصد المؤلفة البداية المبكرة لاهتمام نجيب محفوظ بقضايا المرأة، فتشير إلى مقالة كتبها الروائي العربي الكبير في مجلة (السياسة الأسبوعية)، في العام ١٩٣٠، وهو بعد في التاسعة عشرة من عمره، ويدعو فيها إلى ضرورة تعليم الفتاة، بينما ينتقد خروج المرأة للعمل في دواوين الحكومة، لأن ذلك يؤدي إلى انحلال الأخلاقيات في تلك الدواوين، ويزيد من حدة مشكلة بطالة الشباب، ويؤدي إلى تفكك الأسرة. والواضح أن الشاب نجيب محفوظ كان متأثرا في آرائه هذه بالفكر الاجتماعي المتحفظ الذي ساد تلك الفترة.

كما تدلنا المؤلفة على مفتاح يجب وضعه في الاعتبار عند التعرض بالدراسة لإنتاج نجيب محفوظ، بعامة، يتمثل في ثلاثة تواريخ هامة، أثرت في محفوظ على نحو خاص، وفي الشعب المصري عامة، وهي: ثورة ١٩١٩، فمحفوظ هو ابن هذه الثورة، التي أرضعته أساسيات الوعي السياسي والاجتماعي؛ وثورة يوليو ١٩٥٢، وهو من منتقدي هذه الثورة الأشداء؛ ثم هزيمة يونية ١٩٦٧، وهي محطة أساسية، ارتاد بعدها نجيب محفوظ آفاقا روائية مختلفة، في مضامين رواياته وبنياتها، على السواء.

وكان من الطبيعي أن تتجاوز المؤلفة مرحلة الإنتاج التاريخي لمحفوظ (رواياته الثلاث: عبث الأقدار ١٩٣٩؛ ورادوبيس ١٩٤٣؛ وكفاح طيبة ١٩٤٤)، لأنها لا تخدم صلب قضية كتابها؛ وإن كانت توقفت أمامها، من الوجهة الفنية، إذ كانت هذه الروايات بمثابة حقل لتجريب (الواقعية الحديثة)، التي اعتمد عليها محفوظ في كتاباته التالية، والتي خدمت نظرته الاجتماعية؛ إذ أن تلك الواقعية، كما أسس لها الناقد الألماني " باتريك أوبرياخ "، تهتم برصد وتصوير صعود تجمعات بشرية، ذات وضع اجتماعي متدن، إلى مستويات أعلى، بكل ما يصاحب هذا الصعود من مشاكل وجودية، وملابسات تخلقها تفاعلات هذه التجمعات في المجرى العام للتاريخ المعاصر.

وبعد فشل ثورة ١٩١٩، نجح محفوظ في نقل مشاكل الطبقة المتوسطة - وهو ينتمي إليها - من خلال شخصياته الروائية، التي انتقاها بعناية فائقة، ومنها الشخصيات النسائية؛ فاختار نساء عاديات من تلك الطبقة، يتوفر فيهن الصدق الفني، وكن مطابقات تماما للواقع الاجتماعي، وإن اختلفن من رواية لأخرى، حسب المهمة المطلوبة من كل شخصية على حدة، في خدمة البناء الروائي، ومدى نجاح الكاتب في استخدامها لتوصيل معلومات إلى القارئ، وتجسيد حقائق الأحداث والشخصيات الأخرى.

وكان بعض الشخصيات النسائية بمثابة المحور لمعظم روايات نجيب محفوظ، مثل (حميدة)، في " زقاق المدق "؛ و (نفيسة)، في " بداية ونهاية "؛ وهما شخصيتان شاردتان، خرجتا عن التقاليد وانحرفتا.

وبدأ نجيب محفوظ، بعد يوليو ١٩٥٢، مرحلة جديدة في مسيرته الروائية، وكانت مرحلة نقد مجتمع ما قبل الثورة قد انتهت بالثلاثية؛ ويقول محفوظ، في مقابلة صحفية: " بعد انهيار مجتمع ما قبل الثورة، لم يعد لديّ الرغبة في نقد ذلك المجتمع ". والواقع، أن التتابع السريع للأحداث أخذ الكاتب الكبير إلى أراض جديدة من الرؤى الفكرية والاجتماعية؛ وظهر ذلك في إنتاجه الجديد، الذي بدأ بروايته الشهيرة (أولاد حارتنا) ١٩٥٩؛ وقد جاءت بعد سبع سنوات من تحسس واستكشاف ما جري في المجتمع، بعد الثورة. وقد أخرجت المؤلفة هذه الرواية من دائرة اهتمامها، عند إعدادها لهذا الكتاب، وذلك لأن لها طابعها الخاص؛ كما أن المرأة فيها لا تمثل نوعية المرأة المصرية، بل هي رمز عام للمرأة منذ بدء الخليقة؛ وإن كان محفوظ قد بدأ بهذه الرواية منهج النقد الاجتماعي، الذي تبدى بأوضح صوره في روايات المرحلة التالية: اللص والكلاب، ٦١ السمان والخريف، ٦٢ الطريق، ٦٤ الشحاذ، ٦٥ ثرثرة فوق النيل، ٦٦ ميرامار، ٦٧ .

ويحسب للمؤلفة اهتمامها برصد

التطور الفني في البناء الروائي عند نجيب محفوظ، وارتباطه بتطور الشخصيات النسائية، محور بحثها؛ إذ أن ذلك أعطى لهذا العمل قيمته كدراسة نقدية، ولم يقف به كما في كتابات عديدة مماثلة عن نجيب محفوظ - عند حدود الرصد الاجتماعي؛ كما يحسب لها أنها لا تقدم لنا ملخصات لروايات محفوظ، لمجرد ملء فراغ الصفحات، كما يفعل كثير ممن يتعاطون الكتابة النقدية، ولكن استعانتها بالنصوص المحفوظية كانت تجيء من خلال رؤى تحليلية لهذه النصوص، لخدمة غرض البحث.

وفي الجزء الثاني من الكتاب، المخصص للدراسة التفصيلية للشخصيات النسائية الثلاث: نفيسة، ونور، وزهرة، اتبعت المؤلفة منهجا أسمته (تتبع المسار الروائي للشخصية)، وذلك من خلال:

❖ تحديد الإطار النفسي للشخصية.

❖ رسم المسار الحياتي لها.

❖ التوقف عند نهاية المسار الحياتي.

وقد استدعى هذا التتبع للمسار الروائي للشخصيات الثلاث التعرض للتكنيك وتطوره، فلم يعالج محفوظ الشخصيات الثلاث، كما أنه لم يكتب الروايات الثلاث (بداية ونهاية اللص والكلاب ميرامار) بطريقة واحدة.

وينتهي تحليل المؤلفة للمسار الروائي لنفيسة، بطلة (بداية ونهاية)، إلى أنها أفضل نموذج روائي للمرأة المصرية، من الطبقة المتوسطة، يجسد حياة تلك الطبقة وأزمتها الاقتصادية الطاحنة، في فترة ما بين الحربين العظميين.

ويلفت نظر المؤلفة أن نجيب محفوظ شديد الاحتفاء بالنساء الخاطئات، ويقيم على بعضهن أبنيته الروائية، كمحاور رئيسية، أما النساء العاديات، مثل (نوال)، في رواية "خان الخليلي" ٤٦، فهن لا يحظين باهتمام الكاتب، إذ أنهن مجرد افراد متشابهات في قطيع، لا يصلحن لأن يقوم عليهن بناء روائي؛ أما إذا شردت واحدة من هذا القطيع، هنا ينجذب إليها الكاتب، أو الراعي، الذي يترك بقية القطيع، فهو مطمئن إليه، ويسعى خلف تلك الشاردة. وقد كانت (نفيسة) من الشاردات، وكذلك (نور)، بطلة اللص والكلاب.



إن محفوظ، في احتفائه بالضالات الشاردات، يجتهد أن يجعل القارئ لرواياته يتعاطف معهن، ويتفهم ظروفهن التي دفعت بهن إلى الخطيئة؛ فالظروف القاسية، كما يقول الدكتور طه وادي في كتابه (صورة المرأة في الرواية المعاصرة)، لا تجتث كل ما هو إنساني في الإنسان؛ بل يبقى دائما ذلك الهامش الإنساني، بمأمن من تلوث الجسد؛ وفي كثير من الحالات، تبقى الروح محتفظة بجوهرها، على درجة من النقاء. وهكذا، رسم نجيب محفوظ شخصية (نور) كامرأة ملوثة الجسد، نقية النفس، قلبها من ذهب!. ولكي يصل محفوظ إلى درجة الصدق الفني المطلوبة لكي يقنع قارئه بهذه الشخصية، تخلى عن منهجه الواقعي في بناء رواية اللص والكلاب، واعتمد على الرمز وتدفق الذكريات (الفلاش باك)، فنجح كما تقول المؤلفة - في أن يلف شخصية نور بدرجة من الغموض، وهو ما يتسق وشخصية المرأة البغي، في الواقع، إذ يهمها أن تتخفى وتتنكر، فلا ترصدها أعين المجتمع المتحفز لإدانتها!

وتفرد المؤلفة لشخصية (زهرة) مساحة أكبر من تلك التي أعطتها لكل من نفيسة ونور؛ ويسهل على القارئ أن يلمس انحياز الدكتورة فوزية العشماوي لزهرة واحتفاءها بها، بالضبط كاحتفاء نجيب محفوظ بهذه الشخصية الفريدة في أدبه. ويأتي تفردها من أنها أول فلاحة في الإنتاج الأدبي للكاتب الكبير، تتمحور حول شخصيتها رواية كاملة من رواياته، فهو لم يتعرض للريف في مجمل أعماله، وإن اعترف بأنه كان قد كتب رواية قديمة عنه، وأخفاها؛ وظل مخلصا للقاهرة المعزية، التي يعرفها حق المعرفة؛ وحتى عندما رسم شخصية نازحة من الريف، مثل زهرة، جعلها تعيش بعيدا عن مسرح رواياته الأثير، القاهرة القديمة، وأنزلها الإسكندرية، وهي مدينة يعشقها محفوظ، ولكنه لا يعرفها معرفته للقاهرة.

ومن خلال التتبع للمسار الروائي لزهرة، تؤكد المؤلفة أن محفوظ يرمز بها إلى مصر.

والحقيقة أن مصطلح (الرمز) لا يزال يكتنفه قدر من الغموض والقصور عند كثير من المبدعين والنقاد والقراء، على السواء؛ وقد كنا في زمن مضى نتسابق في البحث، مع النقاد، عن احتمال وجود رمز لمصر في أعمال روائيين ومسرحيين، من أمثال محفوظ ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة، وغيرهم؛ وكان بعض الكتاب يتعمد، قسرا، أن يلصق صفة الرمز على بعض شخصيات هؤلاء، حتى تاه المعنى الحقيقي للرمز. فهل توفر معنى الرمز في ميرامار ؟؛ وهل كانت زهرة كما تقول الدكتورة العشماوي رمزا حقيقيا لمصر، مكتملة أركانه الفنية ؟. هذا ما تؤكده المؤلفة في دراستها التحليلية والمتعمقة لشخصية زهرة؛ وأحسب أن هذه من أكبر الدراسات التي أفردت لشخصية واحدة في عمل أدبي، كتبت في الدراسات الأدبية العربية.

تقول الدكتورة فوزية العشماوي أن زهرة تستحق أن تكون رمزا لمصر، أولا، لأن نجيب محفوظ جعلها محورا لجميع الأحداث؛ وثانيا، لأنه رسمها ثائرة - وقد ثارت عدة مرات ضد من حاولوا استغلالها، بعد وفاة أبيها (تماما، مثل مصر، بعد وفاة سعد زغلول، أبو الأمة المصرية، كما كان يوصف)؛ ثم إنها ثارت ثانية ضد من أرادوا الاستفادة من ورائها، من الأجانب (ماريانا، اليونانية، مالكة نزل ميرامار)، والعجوز الإرستقراطي " طلبة مرزوق " (تماما كمصر التي قامت بثورة يوليو ٥٢)؛ كما أن مجمل الخطوات التي خطتها زهرة في مسارها الروائي موازية لتلك التي خطتها مصر، بفضل ثورة يوليو.

ويهمنا أن نشير إلى أن المؤلفة أهملت التعرض للشكل الروائي الخاص، الذي اختاره محفوظ لرواية ميرامار، حيث جعل الرواية تحكى من وجهات نظر متعددة ومتباينة لشخصياتها، على مختلف مشاربهم واتجاهاتهم السياسية والفكرية والطبقية. فهل أسهم هذا الشكل في اكتمال شخصية زهرة، وفي ترسيخ قيمتها الرمزية في الرواية؟

وتنتهي الدراسة عند علامة تاريخية فارقة في تاريخ كل من الوطن، ونجيب محفوظ .. عند العام ١٩٦٧؛ فبعد هذا التاريخ، بدأ محفوظ مرحلة، أو عدة مراحل، مختلفة تماما؛ وتمكن من شق طرق جديدة للرواية العربية؛ وارتفع حسه النقدي؛ وقد كان كل ذلك، فيما نحسب، ضروريا، ومفيدا!.

نساء ورجال

جمال ناجي

أدعي أنني واحد من أنصار المرأة، وأقف بحزم وعزم لا ينثيان، مع نضالها التاريخي من أجل انتزاع حقوقها من براثن الرجل الذي يحسن فتل شاربيه واستعراض عضلاته واوتاره الصوتية، التي غالبا ما تبث رسائل تهديد مضمرة، موجهة الى المرأة بالذات!

لكن وقفتي هذه لا تنطلق من أدبيات ورشات العمل التي تشارك فيها نساء سلسات يترجلن من سيارات تأتي بهن من صالونات التجميل مباشرة الى قاعات الحوار، كما لا تنطلق ايضا من كتيبات وتقارير الجمعيات النسوية التي لا تكف عن " دب الصوت " والدعوة الى انصاف المراة ومساواتها بالرجل، واذا كان لا بد لي من ذكر الحقيقة فساقول: اؤيد المرأة لأنها الأقوى! وأنا لست سوى واحد من خلق الله الذين دأبوا على مساندة الاقوياء.

فضلا عن هذا فان التاريخ القديم جدا ينبؤنا أن أصل العبادة قبل ظهور الديانات السماوية بآلاف السنين كانت للأنثى لا للذكر، وقد تم العثور على تماثيل لآلهة نسوية تعود الى ما قبل الالف العاشر قبل الميلاد، كما يسرد هذا التاريخ قصصا وحكايات وروايات عن نساء تسلمن السلطة، واتخذن قرارات باشعال الحروب، أو عقد التحالفات، أو بناء العلاقات السياسية والدبلوماسية، أو تحقيق انتصارات سهلة تعود في أساسها الى أسباب غامضة!

ينبؤنا أيضا عن أعداد هائلة من النساء اللواتي لم تتح لهن فرص التسلم العلني لدفة القيادة، لكنهن استخدمن ذكاءهن وكل ما وهبهن الله من دهاء، واشتغلن من وراء الستار على تزيين ما يروق لهن من قرارات أمام الحكام والقادة العسكريين، ثم ارغامهم على تبنيها بقوة الأنوثة والذكاء والسحر، ومجريات أحداث الليالي الملاح.

في الأساطير الاغريقية، بالتحديد في جبال الأولمب حيث المكان المخصص لاقامة الآلهة حسب تلك الأساطير، كان ثمة آلهة من الجنسين يقررون مصير البشر، الى حد أن احداهن تآمرت على "أخيل" في طروادة، لأنه لم يرق لها!

وبطبيعة الحال، فأنا لا أستطيع أن أنسى ما فعلته حواء منذ بدء الخليقة، حين أقنعت آدم بقضم التفاحة المحرمة التي أدت الى اقصائه واقصائنا معه، من الجنة.

اجتماعيا، تقوم المرأة بتسيير الحياة أكثر من الرجل دون التوقف عند تدخلاته السافرة في المجريات المنزلية أو الأسرية، ودون الالتفات الى هدير صوته و"رجاحة عقله" التي تثير فيها نوعا من السخرية الصامتة أثناء انشغالها بالتخطيط الهادئ البعيد المدى لتحقيق غاياتها، مستغلة اعتداده " الرجولي " وركونه الى سخف القوة ووهم السيطرة!

ثم انها هي التي تنتصر في أي خلاف او اختلاف مع الرجل! صحيح ان هذا الانتصار قد يأتي متأخرا، لكن في نهاية الأمر يكون حتميا، فاذا أرادت تزويج ابنتها لابن شقيقها مثلا، فانها تجد من المسوغات ما يقنع الجميع بسلامة هذه الخطوة وضرورتها، واذا اختلفت مع زوجها فان الأبناء يصطفون الى جانبها، واذا انفصلت عنه فانهم يميلون الى تحميله كل المسؤولية، واذا استحوذ على الأبناء في صغرهم بقوة القانون، فانهم يعودون اليها حينما يكبرون، فضلا عن هذا فانه يشيخ قبلها، ويشعر بالتعب في وقت مبكر، فيرخي حبال سلطته الأسرية لتتسلمها المراة التي تظل قوية حتى آخر لحظة في حياتها.

يقولون، بأن الحصان يستطيع جر عشرة رجال، ولكن المرأة تستطيع جر ألف رجل! انها تمتلك آليات عقلية وأنثوية مركبة تهون دونها تلك التي يمتلكها الرجل المستحكم وراء فهم مغلوط لمعادلات القوة في الحياة، بل انه لا ينتبه الى ان المرأة تقف وراء الكثير من القرارات المهمة التي يتخذها هو في حياته دون ان يدري!

أما الضجيج المدعوم الذي يملأ عالمنا حول حقوق المرأة وضرورات انصافها، فليس أكثر من تغطية نسوية جمعية للابقاء على ما هو قائم، اضافة الى المطالبة بمزيد من الامتيازات التي لم نعد نعرف لها حدودا.

لهذا كله، ولأسباب أخرى يصعب ذكرها الآن، أجدني في صف المرأة، لأنها تمثل سلطة الحاضر وقوة المستقبل، وأنا أحب الأقوياء، مع الاعتذار لكل الرجال على سطح كوكبنا، خصوصا اولئك الذين لم يتوصلوا الى الحقيقة بعد.

نازك الملائكة قاصة: قراءة في قصتها الأولى (ياسمين)*

سعد الدين خضر- العراق

نازك الملائكة، الشاعرة المجددة، رائدة التجديد في الشعر العربي الحديث، شغلت بحضورها الإبداعي مشهدنا الثقافي العربي طوال نصف قرن ونيف، عرفناها شاعرة مرهفة رقيقة، ومترجمة جيدة مقتدرة، وناقدة أدبية مكتشفة.. متذوقة، تفلسف بحذق فهمها للحياة، للنصوص والكتابات، وللأشياء التي تحيطها، تلتقط هذه وتلك من معطيات الثقافة العربية.. تدرسها، تحللها، تفسرها بصواب.

وعرفناها أيضاً، كاتبة ومؤلفة وأستاذة ومحاضرة ومدرّسة جامعية من طراز خاص، تتفوق في جهدها الأكاديمي على الكثير من رتابة الموضوعات و«جفاف» المناهج والفصول فتعطيها دفقات سحر وومضات جمال بأسلوبها الشيق الرشيق، وبلغتها العالية الثرة، كما عُرفت باستيعابها المذهل للآداب الاجنبية والعربية، عرفنا ذلك من كتابات كثير من النقاد والباحثين والدارسين، ومن شهادات اولئك الذين اتصلوا بها وزاملوها، طلاباً وأساتذة.. ولطالما استضافت الاتحادات والمنظمات والجمعيات الأدبية والثقافية العربية شاعرتنا الكبيرة لإلقاء محاضرة أو المشاركة في مناقشة أو ندوة.. فكانت لها بحق وعمق.. وما من عاصمة عربية إلا وكان لنازك الملائكة فيها حضورها المشرق والمرحب به دائماً.

هكذا عرفنا نازك الملائكة: شاعرة، مترجمة، ناقدة مؤلفة، أستاذة جامعية، ولكن القليل من المثقفين العرب يعرف أن نازك الملائكة قاصة!! نعم قاصة، كتبت القصة بروح شاعرة! وكانت في قصصها القليلة الأخاذة تفصح عن مخاض ولادة قاصة من طراز شعري!! نازك الملائكة التي لم تكف عن إهداء إبداعها وطيبها إلى الآخرين، من خلال اشعارها وكلماتها، ومثلما ترسم الأشجار صورها بالظلال، كذلك فعلت الشاعرة.. رسمت ألفة حياتها ونبل مشاعرها وسمو أجزائها بالكلمات و(الرسم بالكلمات) قال الشاعر، أجمل الرسم! ومن كبرياء الشاعرة، ومن وقارها، أيقنت أن الشعر لا يطرح كل انشغالاتها، رغم أنها تثق دائماً بصفاء شاعريتها ونقاء رؤاها، ولذلك اتجهت في حالات خاصة ومحددة إلى القصة، التي تحتمل - كما نعرف - الاستطراد بالسرد والتفصيل بالقص.

رغم أنها كتبت «القصة الشعرية»(١) مبكراً، ومنذ عام ١٩٤٨ بالتحديد.. ولعل أصدق نموذج للقصة الشعرية، قصيدتها المطولة (الخيط المشدود في شجرة السرو)



التي جاءت بسبعة محاور «كان محورها السابع دقيقاً في تكثيف الفجيعة»(٢) ويضم ديوان نازك الملائكة ومجاميعها الشعرية بعض القصائد التي تروي حكايات.. منها حكايات حب ومنها حكايات حزن، بيد أننا لا نستطيع أن نضع (القصة الشعرية) في سياق من القصة، كجنس أدبي.

أجمل قصص نازك الملائكة قصة (ياسمين)(٣) التي نشرتها مجلة (الآداب) البيروتية المعروفة والتي نتعرض لها في هذه الموضوعة المختصرة. كما نشرت الشاعرة قصصاً أخرى هي: (منحدر التل) في مجلة (الآداب) بعددها الصادر في تشرين الأول ١٩٩٥، و(قناديل لمندلي المقتولة) في ذات المجلة بعددها الصادر في كانون الأول ١٩٧٨، وحوارية قصصية فكرية بعنوان (الأبرة والقصيدة) في مجلة (شعر) القاهرية بعدد تموز ١٩٧٨، أجدها أقرب إلى التمثيلية أو الحوار المسرحي(٤). وقد قرأنا في الآونة الأخيرة بعض الكتابات التي تناولت قصة (منحدر التل) في صفحاتنا الثقافية ومن هنا جاء اختيارنا لقصة (ياسمين) التي لم يتعرف عليها جيل من القراء، ولم يتعرض لها كاتب!

وفي الحقيقة فإن الشاعرة الكبيرة لم تكن بعيدة عن القصة، كجنس أدبي، لأنها تناولت بالنقد - أحياناً - ما أتيح لها الاطلاع عليه من قصص عربية، ولقد أكدت كتاباتها النقدية المبكرة والمتأخرة على توغل عميق في فهم القصة، قبل أن تكتب دراساتها النقدية القصصية والروائية والمسرحية، ونفهم أن نازك الملائكة تعاملت مع (الحداثة) من منظور طليعي وتجديدي، ففي تناولها النقدي لقصص (زكريا تامر) الأولى، المنشورة في (الآداب) قالت مثلاً عن قصته (قرنفلة للاسفلت المتعب)(٥) بأنها (شيء وليست قصة، لأنها لم تلتزم بالهيكل القصصي المعروف)(٦) رغم أن النقاد العرب بشروا به قاصاً (حداثوياً)..!!! أعني أنها لم تؤخذ بالهالة التي أحاطته! وقصة نازك الملائكة الأولى المنشورة، (ياسمين).. ينبغي أن تقرأ وفق معايير الكتابة في تلك الأعوام، حقبة الأربعينيات المنصرمة، التي شهدت بدايات الفصل الثاني من النهضة القومية، إذا اعتبرنا يقظة العرب أواخر الحكم العثماني فصلاً أولاً، لأن بعض مفردات الكتابة التقليدية كانت ما تزال عالقة ببعض كتابات المجددين - ومنهم شاعرتنا - فذا فمن العدل والممتع أن نقرأ القصة بروح ومعايير تلك المرحلة، أن نأخذها بسياق زمنها وأن نأخذ بالاعتبار كيف كانت أساليب الإنشاء والتعبير وأنماط الكتابة الأدبية في تلك الأيام، ورغم ذلك فإن نازك الملائكة في قصة (ياسمين) قد تفوقت في السرد والقص على المألوف والتقليدي، وأخذلت في ثنايا القصة بعض المفردات والعبارات الشعرية والشاعرية من قبل (اختلاج شفتيه) (تخايله) (مصاولات) (الومضات الخاطفة من الصلات) (الصمت الموحش) (ووجفت نفسي) (تفجر طفولي رائع).. إلخ.

نشرت القصة في المجلة على النحو الآتي، ياسمين: قصة بقلم نازك الملائكة. وتحت هذا العنوان الكبير جاء الإهداء بحرف دقيق «تحية ومحبة للصغيرة الغالية (نسرين)» وتصدرت الصفحة الى جانب عنوان القصة صورة معبرة هادئة للشاعرة القاصة وهي في مرحلة الشباب من عمرها.

بدأت القصة بهذه الأسطر: «عندما غادرت العراق إلى أمريكا للدراسة منذ خمس سنين كانت قد ولدت لنا في المنزل أخت جديدة اقترح أخي إياد.. أن نسميها (ياسمين) تكريماً لشجيرة زرعها في حديقتنا...».

تحدثت الكاتبة في القصة عن تجربة خاصة، تجربتها هي كفتاة عراقية تتاح لها فرصة السفر للدراسة خارج العراق، فتاة تعيش ضمن أسرة بغدادية هادئة ومنسجمة، تشدها المحبة ويسودها الاحترام.. وتميزت القصة بالوصف الدقيق للمفردات والأشياء الصغيرة في حياة تلك الأسرة: المنزل، الحديقة، الأشجار، الشارع أمام البيت، القطة (سيرسي)، الجدائل، الملابس، اللعب.. إلخ، كما وضح من خلال السرد ذلك البعد النفسي (السايكولوجي) الذي يُخيم على علاقات الاشخاص (الأسرة) ويكتنف بعض أحداث القصة. تنقل القصة بمجملها هواجس فتاة غادرت أسرتها ووطنها للدراسة وهي مثقلة بمختلف المشاعر.. مشاعر الانتماء إلى

عائلتها ومشاعر فرحها بالمولودة الجديدة (ياسمين) ومشاعر الاغتراب والبعد عن كل ما اعتادته في حياتها الرتيبة في منزلها، وتحاول وهي في الغربة إدامة تلك الروح العائلية وذلك الارتباط الوجداني الذي يشدها إلى أخوتها وأبويها من خلال الرسائل... ولكنها عندما تعود تفاجأ بموقف أختها الصغيرة (ياسمين).. الموقف الرافض لها بقسوة طفولية: «اذهبي... لا أريدك» وتفاجأ – أيضاً – بتحول مواقف أخوتها وأمها منها – أو ربما هكذا ظنت – حتى لقد تساءلت: «أتراني حقاً غريبة هنا»!!؟

إذن، يحق لنا أن نتساءل الآن – وبعد مضي كل هذه الأعوام –، ترى، هل كانت القصة رسالة موجهة للأهل في حينها!!؟

في القصة بعض المسلمات والأحكام والعبر التي تخدم سياقات الحدث وتوحي للقارئ ببعض الفهم للمشاعر الداخلية لفتاة تعاني من الغربة والبعد عن الأهل.. نبتة نضرة اقتلعت من تربتها، إنهم يحسبون أننا نكتسب كثيراً من حياتنا في الخارج دون أن يتخيلوا الثمن الذي ندفعه».. «إن البعد لا ينسينا وحسب وإنما يضيف إلينا أيضاً..» وتمضي القصة في تصوير حياة الغربة وفي مجتمع مختلف، وتعكس حنينها إلى تلك الحياة المنزلية اللذيذة التي عاشتها منذ طفولتها. «ماذا يصنع البعد بنا..؟ إننا في البداية نتمسك بكل ما أحضرناه معنا من الأرض القديمة التي فتحت ذراعيها وأسلمتنا للمسافات.. نحن نتعلق بأشياء مثل عدد أشجار الدفلى في حديقة الشارع أمام منزلنا وطعم الشاي الخاص الذي يُصنع في بيتنا ولا نرى مثيلاً له في الوجود، ووجه ياسمين الصغيرة».. «إن حياة البعد المنفصلة هذه ليست كلها مباهج، وتكاليفها الشعورية في الغالب باهظة».. كل ماض آخر لنا يستطيع أن يحيا في حاضرنا، ما عدا ماضينا الأمريكي هذا فنحن ملزمون بأن نخلعه ونرميه في لحظة واحدة»..

توفرت القصة على حديثين دراميين، أولهما محوري استغرق مجمل أحداث القصة وتطوراتها.. أعني به أزمة علاقة الأخت الكبيرة العائدة من أمريكا بالأخت الصغيرة الطفلة (ياسمين) وتفاوت مواقف أفراد الأسرة من كليهما.. أما الحدث الثاني فطارئ ومفاجئ يتمثل في مرض ياسمين وإصابتها بإغماءة وغيبوبة نوبة صرع وهي في غرفة أختها الكبيرة، وشعرت الأخت الكبيرة أنها السبب في مرض الصغيرة لا سيما بعد أن توترت مشاعر الرفض لدى (ياسمين) حتى صرخت بوجهها «اذهبي.. لا أريدك..» و«لماذا لا تعودين إلى أمريكا إذن؟ لقد قلت لك أنك لست أختي وأنني لا أحبك..» قالت هذا رداً على استفزاز أختها الكبيرة لها بعد أن يئست من كسب مودتها: «ياسمين.. إنني لا أحبك، هل تسمعين..؟» كان ذلك قبل نوبة الإغماء.. لعلها إذن هي السبب، «أنا مولعة بأختي وهي لا تطيقني، وقد بلغت الأمور نهايتها العظمى هذا المساء، وبات عليّ أن أنسحب فوراً قبل فوات الأوان.. لا معاكسات منذ اليوم ولا حلوى ولا دمى ولا محاولات لإدخالها في غرفتي».

وفي تكنيك القص الذي وظفته الكاتبة يمكن أن نلحظ أكثر من حدث أو حادثة أو حكاية في هذه القصة، بعضها يرد من خلال التداعي والاستذكار، وبعضها يسوقها حلم كابوسي، وثمة قصة قصيرة جداً ترد في سياق القصة الأصلية، أعني قصة الصبية التي ابتلعت (دبوساً) ثم سفرها إلى لندن للعلاج، ومصاحبة الأخت الكبيرة (الساردة) لها لغرض الترجمة ولكونها قريبتها و«ذلك الصمت الموحش في شرفة المستشفى الوطني بلندن..» وتبدل موقف (ياسمين) خلال فترة الشهرين التي استغرقها غياب الأخت الكبيرة، وكيف بدأت تفتقدها وتسأل عنها. «ثم سألت في تفجر طفولي رائع أن يكتبوا اليّ ويخبروني بأنها تحبني أشد الحب وتريد أن أعود إلى البيت..» وكذلك حادث توقف الدمية عن الحركة أيام طفولتها، وحالة الهلع، والخوف الذي أصابها.. متوهمة أنها قتلت الدمية!! إذن، هذه القصة تزدحم بالأحداث وكان يمكن أن تكتب بصيغة أخرى وأن تجزأ الى اكثر من قصة.

في هذه القصة، لم تفتعل نازك الملائكة أي حدث، ولم تتوهم علاقة، ولم تزيف مشاعر، ولم تموه موقفاً، ثمة صدق جميل، حتى والدها – الذي تحترمه وتجله، عكست ضجره من تصرفاتها مع أختها الصغيرة..«وكم مرة احتج أبي على أنني أعكر جو المائدة بإثارة معارك كلامية مع الطفلة..«كنت أحياناً أغيظها بأن أسحب صحنها من أمامها فتحني رأسها وتسكت رافضة الكلام أو الاحتجاج...».

وإذا شئنا إخضاع القصة للتحليل النفسي والمراجعة السايكولوجية على عجل، فسنجد ذلك الفيض من المشاعر والأحاسيس والتحليلات والانفعالات والتصورات التي تنتاب (الساردة) كشخصية محورية في القصة.. مما يسمح لنا أن نضعها – أعني القصة – في سياق القص النفسي، فنجد مثلاً أنها – الساردة – تتوهم أختها الطفلة الصغيرة، فتاة كبيرة عاقلة تضع مشاعرها في تضاد معها.. تقول: «أما أنا فلم أعد أراها كما ينبغي طفلة صغيرة مشاكسة وإنما تحولت بنظري إلى إنسان مدرك يدري بما يصنع..»!! هكذا كانت (تهيؤات) الأخت الكبيرة، ونستطيع أن نتفحص – ونحن نقرأها – مستويات متفاوتة من المواقف المشفقة بشحنات (نفسية – عاطفية) لا تصل إلى الدرجة السايكوباثية، مما ينتاب بعض أعضاء الأسرة، شخوص القصة – في مراحل (الحدث – السرد) الزماني – المكاني وعلى مختلف الدرجات الذاتية والعامة، بل نفهم أن الرؤى والأحلام الكابوسية ونوبة الإغماء وسواها من الحالات تشكل خلفيات لمواقف وحوارات وتوترات للشد الدرامي.. تقول «وأما أنا فقد شعرت بإعياء شديد وانقباض فانسحبت الى غرفتي وأغلقت بابها من الداخل، لم يكن بوسعي أن أحلل شعوري، غير أنني كنت أعاني في داخل نفسي من شيء ما لا استطيع تشخيصه...» وفي موضع آخر من القصة تتحدث (الساردة) عن حالتها «ثم بدأ إحساس آخر أفظع ينمو في نفسي دون أن أشخصه أو أناقشه..، أتراني وحدي التي تغيرت؟! أم تغير أبواي واياد ايضاً؟ اما ذروة الشد النفسي في القصة فجاءت عبر ذلك الحلم الكابوسي الذي روته (الساردة).. «ولم أدر ايضاً كيف غفوت وأنا في وضعي غير المريح ذلك.. ولكنني حلمتُ.. كان المكان كبيراً شاسعاً اشبه بمحطة قطار أمريكية.. وكانت معي حقائب كثيرة ثقيلة، ثم أقبل إنسان لم أميزه في الحلم ووقف يكلمني دقائق وحين ذهب والتفتُ لم أجد حقائبي.. كان مكانها فارغاً ولسبب ما أخافني هذا الفراغ.. ورحت أبحث في المحطة عن حقائبي، أصعد سلالم وأهبط أخرى، سلالم تجري في دوائر كابوسية الطبيعة، وكنت أرى حقائبي من بعيد كل مرة فأثق من أنني سأصلها.. ولكن الدرجات كانت تنتهي فجأة بجدار يبزغ من الفراغ وينتصب أمامي.. ثم راحت الجدران تضيق وتتعاكس والممرات تنعقد وتطول والسلالم تشتبك وأنا لا أصل إلى أي مكان قط..» هذا الحلم الغامض والمرعب الذي سردته راوية القصة يدلل على شدة انفعالاتها وارتباك ما يحيط بها وهي في الغربة.

وإذ تصل القصة إلى ذروتها الدرامية، حتى من خلال ذلك الحلم الكابوسي والرؤى الفانتازية.. إذ ذاك يؤون أوان الانفراج.. فتختم القصة بأسطر نقرأ فيها الفرح والمرح الذي أصاب الأخت الكبيرة بعد أن لمست تبدل مواقف ومشاعر أختها الصغيرة ازاءها..«لقد حملتها وركضت بها في المطار نحو الباب، نحو البيت، وقد نسيتُ حقائبي كلياً.. ولم أخجل من سخف منظري وأنا أحمل هذه الطفلة وأركض وفي المكان كثير ممن يعرفونني...».

الهوامش

١- انظر، الدكتور عبد الرضا علي: «نازك الملائكة: دراسة ومختارات» – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد / ١٩٨٧ ص٧٥-٧٧.

٢- نفس المصدر، ص٧٥.

٣- انظر، مجلة (الآداب) – بيروت – العدد الثالث – آذار ١٩٥٨ – ص١٨-٢٣.

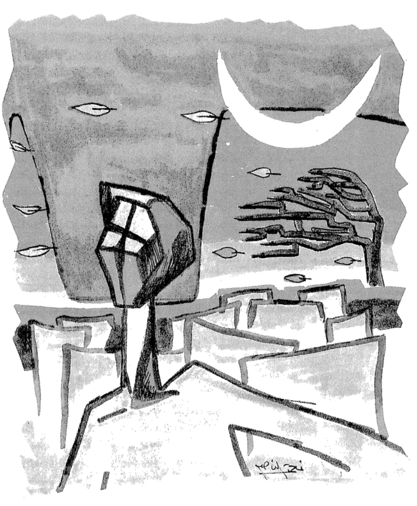
٤- يجد القارئ نصوص (منحدر التل) و(قناديل لمندلي المقتولة) و(الابرة والقصيدة) في كتاب الدكتور عبد الرضا علي أعلاه.

٥- نشرها القاص في مجموعته «صهيل الجواد الابيض» بعد نشرها في «الآداب».

٦- انظر مجلة «الرافد» الشهرية الثقافية – الشارقة – الامارات العربية / عدد شهر كانون الثاني – يناير ٢٠٠١م ص٤٣.

خلف أسوار المجرة

نضال برقان



وحدي
وكلُّ نوافذي عمياء
يلهث تحت جلدي الرمل
والأشياء تنشج في دماغي
كل شيء بارد
إلا غيابك
في شراييني يجرُّ الأرض
من أمد
ويرميني لصحو إثر صحو
ثم يتركني وحيداً
خلفَ أسوار المجرة دون مأوى
غيرَ وجه للغياب وذكريات
للصدى
بردت سماء الشاي – قلت
وكان شيء ما يُقالُ
ولم أقله كأنني حجر
يذوب مع الكلام
فلم تقل شيئاً ولم تشربْ
تفاصيلي
فرحت أعبُّ ما في الكون من صمت
وغادرت المكان
بلا سلام ما وغابت بالزحام
كأن عمراً لم يكن
... الريح منفى للميني يا سعادُ
الريحُ تعبرني وتعبرني البلادُ
كأنني شبح
كأن دمي جماد
لم أطر في إثر روحك
حين حلّق كل شيء خلفها
وبقيتُ
يعلكني غيابُك
رحت أفقأ عين ما حولي من الأشياء
والأشياء تفقأ بهجتي
الريح تفقأ بهجتي
الأرض تفقأ بهجتي
الأفق يفقأ بهجتي وأسيل
في الكلمات
في خلد الخرافة
في عذابات المسافة
في شقوق اسمي أسيلُ
وليس يمتصُّ المدى وجعي
أسيلُ وليسَ يشربني الصدى
وأسيلُ موتاً مالحاً
مفقوءةٌ عيناي
تأخذني المنافي من يدي
وأفحُّ
تأخذني الخسارة من يدي
وأفحُّ طاعوناً بلا أهلٍ
وآلامي جرادُ
الريح منفى يا سعاد
فَلملميني
ربَّما ينسى السوادُ كلابهُ
في بابِ ذاكرتي فلمّيني
ولُمّي الوقت بين يديَّ يرتاحُ الزمانُ
ولملميني فيكِ
ترتاحُ المنافي من عوائي
لمميني فالمحاربُ ملَّ من عمرٍ
وضل الليل في عينيه
بينا كان يصدأ كل معتقد
تكابدُ روحُهُ.. لُمّيه
يا وجه الحقيقةِ ليسَ يُمحى
أو يُبادُ
الريح منفى يا سعاد

وجميعُ تاريخي رماد
أحتاجُ شمس فضيلة
أرضاً
سماءً
زهرةً
أحتاجُ نافذةً مشرّعة على كل اتجاه
لم يُلوِّثهُ الصدى
أحتاجُ أن أحتج في عتباتِ ذاتكِ
أي شيء ما
ولما زلت محتاجاً لأنّ أحتاجَ
كافكِ
لا أريد سوى احتياجي
لا أريدُ سوى احتياجِ كواكبي
لظلامك الرقراق
يغسلُ كل فجر كاذب
لظلامك الرقراق
يلمعُ في ثنايا الروحِ مثل حقيقةٍ
لظلامك الرقراق
يجعلني أضيءُ
أرى وأسمع
مالئاً ذاتي بذاتي الآن
أملأُ كلّ ما حولي بما ترك الفراشُ
فراشُ روحك في دماغي
الآن أعــرف أن لا خــوفــاً على البسطاء
لا خوفاً على الكلماتِ
لا خوفاً عليّ
أنا الجميلُ بما أرادت لي يداك
أنا الكثيرُ
ووحدتي عمياءُ يحرسُها غيابُكِ
وحدتي عمياء يا أمَّ الجداولِ
وحدتي عمياءُ
تعوي خلفَ أسوار المجرّة دون مأوى
غير وجه للغياب وذكرياتٍ
للصدى
لا تتركيني من جديد في متاهات السدى

لا تتركي الفنجان في ظلمات عزلته
ومدّي لي فضاء
اشربيني
اشربي وجهي وأشيائي
اشربيني
اشربي وجهي وأشيائي
خذيني
الآن اعرف من أنا
الآن اعرف كم سلاماً كان يسكن
في دمـاغك عندمـا غـادرت قـبل خليقة

لا تتركيني الآن تحتاج الطريق
إلى خطاي
الآن يحتاج الفضاء الى ندائي
الآن تحتاج المنافي عتمتي لتنامَ
كلُّ الريح من أمدٍ ضرير
لم تزلْ محتاجة لظلامِ روحي
كي تمارس ذاتها
كلٌّ يمدُّ عذابه نحوي
ويحلم بالطريق بلا عذاب ما
فمدّي لي غناءك وانثريني

وفق ما شاءت نجومك
انثريني وفق ما شاءت سهولك
انثريني
وفقَ ما شاء الكلامُ
كلامُ روحِكِ
كي أقول جميعَ ما صارت له روحي
بلا حرس
أقول جميع ما صارت له روحي
بلا جوع
بلا منفى
بلا موت أقول
بلا دم وبلا كلام كي أقول
مسرَّتي مباهج البسطاء
كل نوافذي عمياء قبلك
كلُّها عمياء بعدك
كلها عمياء الا ما تطل
على جنائنك التي علّقت في رأسي
سأضحكُ
حين يلهثُ تحت جلدي الرمل
أضحك
حين تنشج في دمــاغي بهــجــة الاشياء
اضحكُ
حين يدفق في شراييني غيابك
مفعماً بالصحو
واسمك حين يعبرني
ويتركني وحيداً خلف اسوار المجرة
دون مأوى غير وجه للغياب
وذكريات للصدى
لا بد ارسل بهـجتي لتـجـر حـزن الأرض
حزن الريح
حزن الناس
حزني كله نحو النهاية
بهــجـتي تمضي.. وابقى خلفـهـا وحدي
وكل نوافذي عمياء

لامرأة لم تعرفني جيدا

مروان حمدان

(١)

حين يبتعدُ الياسمينُ
أرى امرأةً
وكتاباً
ويخرجُ ظليَ
من ظلهِ...
❖❖❖
حين يبتعدُ الياسمينُ
ترحلين كباقي النساءِ
ولا تتركينَ غياباً
بحجم سؤالي.
❖❖❖
حين يبتعدُ الياسمينُ
ستنامين طويلاً
ولن تقولي: "ها أنا ذا قربكَ
أغافلُ النومَ
لأراكَ."
ولن يكون للكلام بيننا
طعمُ عنبِ مسائيَ
أو أناقة "الايكبانا"
❖❖❖
حين يبتعدُ الياسمينُ
أرقصُ الفلامنكو وحيداً
تماماً كأسطورةٍ مفردةٍ
ترتجلُ لحنها الوحيدَ
❖❖❖
حين يبتعدُ الياسمينُ،
تتبخرُ
الكلمات التي خبأناها
في وهج الخماسين
ولن يكونَ بيننا
ما يريبُ
❖❖❖

(٢)

كيف يمكنُ لامرأةٍ
لا تتقن خطورةَ أعضائها
أن تفصّل روحي
على مقاسِ شهقتها...
❖❖❖
كيف يمكنُ لامرأةٍ
لا ترى وجهها
أن ترتدي أقنعتي
التي حبكتها أيدي
الراحلات طويلاً
في عزلتهن...
❖❖❖
كيف يمكنُ لامرأةٍ
لا تقبضُ على حافةِ جنوني
أن تُمسكَ بي
متلبّساً بها...
❖❖❖

(٣)

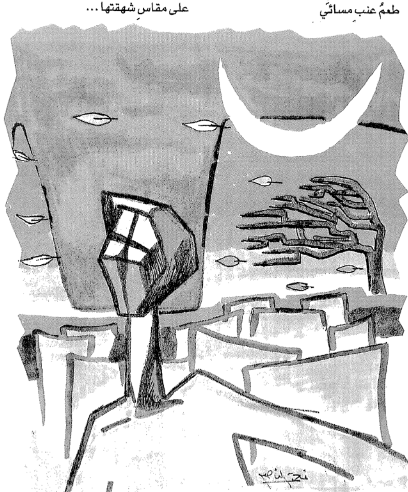
ليس لي سببٌ
كي اردّدَ ما قلتُ
أو ما سأقولُ،
إنما أنحني للسلامِ
على الراحلينَ
وآخذُ فتنة الوقتِ
إلى كلامي.
❖❖❖

(٤)

مباركةٌ أنتِ بين نسائي،
تصعدين الحقيقة حافيةً،
إلا من حكمة طائشة.
تجمعينَ الظلالَ
في جسد
لا يتعلمُ الإصغاءَ
إلى جسده.
❖❖❖
أيّ سماء تهبطُ الآنَ عليّ
وأنا استعدُّ لعبورٍ آخرٍ؟
أيّ سماء تفيقُ خفَّيفةً من نومها
وتسطرُ في أوراقها البيضاء
حضوري أمامي؟
❖❖❖

(٥)

أكثرُ من مختلف
مساؤك أيتها الآلامُ:
دمٌ يقطرُ من الهواءِ
من شهقاتِ الحاضرينَ
من المقاعدِ



من العتمةِ المتقنةِ
من أفكارٍ تتناثرُ
في صمتٍ أحمر...
❖❖❖
أكثرُ من مختلف
مساؤك أيتها الآلامُ:
لا وقتَ لَديّ
لأرتبَ الوقتَ
الذي تحبسهُ يداكِ
في صدري..
لا وقتَ
يقدّم لي ما أحتاجُ
من وقتي
لأراك جيّداً
ولأعرفَ أني أجهلكِ
كما أجهلُ امرأةً
لا تخرجُ من جسدها
حين تمرّ على لغتي.
❖❖❖
أكثرُ من مختلف
مساؤكِ أيتها الآلامُ:
يدٌ تتدحرجُ
لتقبضَ على قلبي.
❖❖❖

(٦)
الظهيرةُ توقيتٌ سيىءٌ
للكلام عن الحبّ
وعن لوَن رغبتنا،
وللبحثِ عن نرجس
ضائع في شوارعِ المدينة.
والصباحُ
لا يناسبُ الاختلافَ
على المعنى
أو سردَ ما يعلقُ
في عيوننا
من دخان الأحلام الليليةِ.
ولا يناسبني أيّ وقتٍ
لكي أدّعي
أنني أؤمنُ بالصدفةِ
أو أنني عرفتُكِ
قبل أن نلتقي.
لكنني أزرعُ الدهشةَ
كي تحصدَ روحي
ما يتبقى لها
من روحي.
❖❖❖
لي من العمرِ ما يكفي
لكي أعرفَ
أن الأبجديةَ تبدأُ بالأصابعِ
ولي من الحزنِ ما يكفي
لكي أريحَ ابتسامةً ناضجةً
على جسدٍ لا تهملهُ اللغاتُ
❖❖❖
ربّما بصمت أقلّ
كان يمكنكِ أن تقرئي
ما كانَ يكتبُ شاعرٌ
عن امرأةٍ تحسدينها...
وربّما بموتٍ أقلّ
كان يمكنكِ أن تكونيها
لكنّ زماننا
لا يفصحُ جيّداً
عن لعنةِ المحبينَ
حين تخونُهم أنفسهم
وحين يستوطنهم الخوفُ
من خوفهم.
❖❖❖

(٧)
لا تشيرُ الساعةُ إلى شيءٍ
سوى مرورِ ساعةٍ أخرى
على صمتنَا الذي كنا نبدأهُ
صباحاً
ولا ينتهي حين نتمنى لبعضنا
"أحلاماً سعيدةً".
❖❖❖
لا تشيرُ الساعةُ إلى شيءٍ
سوى عبورنا شارعاً عادياً
تعوّدتْ أقدامُنا عليه
مثلما تعوّدتْ كلماتُنا
على غزلٍ
يخرجُ من قاموسٍ قديمٍ
لم ندفنهُ جيداً
حين تمرّدنا
على هندسةِ الأطلالْ.
❖❖❖
لا يشيرُ القلبُ إلى شيءٍ
سوى وظيفتهِ الأزليةِ
في تنظيمِ حركةِ المرورِ
الحمراء
وفي دقّ الطبولِ الرتيبةِ
على إيقاعٍ يخافُ "السامبا".
❖❖❖

(٨)
لم أكن أؤسسُ فيكِ موتي
لكي أحتفلَ بموتكِ
شهيّةً بين يديّ.
لكنني كنتُ أسقيكِ ظمأً
لكي تتساوى بيننا الصحراءُ.
❖❖❖
لم أكن أتوارى فيكِ
لكي تتواري خلفَ
خديعتكِ الحمقاء
في الحديثِ عن السياسةِ
وعن أفلاطونَ
والأهراماتْ.
❖❖❖
لم أكن أرتديكِ
حتى أخبيءَ فيكِ
ما تساقطَ بينَ يديّ
من ثمرٍ مجنونٍ
وما تكسَّرَ
من خبزِ الماضي.
❖❖❖

(٩)
رحماكَ يا "أوفيد"
لم تتعلمِ الأنثى قليلاً
من حكمَتكَ،
عندما اشتعل انحدارُها
إلى رغبتها:
لا تجعل قلبكَ بوصلةً في يدِ غيركَ
فتفقد دليلكَ إليكَ.

(قصيدة من ديوان يصدر قريباً بعنوان "حبر أبيض").

رمادٌ.. هو الوقت والضوء حولي

عصام ترشحاني

آنَ لي
أن أغنّي الذهول المدمّر،
في ساحتيْنِ،
وأن أسترد منَ الموت
صوتي الذي
ضاع في جبهتين
واسمي الذي.
شاخ في الوهم،
وانهدّ في غربتين
غريب أنا الآن،
أدخل دغل الغناء
وفي شفتيّ كلام كثير
عن الدم والرعب والموبقاتِ
غريب.. أنا الآن
أدخل فصل البكاء
تنامت على كاهلي
باسقات الهموم
غريبٌ.. تجرّد لَوني
من الشمس.. والمعجزات
فداريتُ عبءَ جموحي..
وصلّيت
إن خشوعي،
نشيد اعتذار
وبَوْح إليها
هي الأمّ. والراية المقدسية..
والانتظار،
ولا شيء لي
غير تلك العيون التي
يملك الفجرُ،
والغمْرُ،
والأرجوان المشعُّ،
شغافاً عليها
أنا الآن اقطف غصناً
من الخمرِ، شعراً على حافة

الجمر،
لا.. رَقْص في الفقد والبعد
حتى الثمالة
جوعي.. حصان التعب
قال لي طائر
أدركته القناديل بالجرحِ
ما أصدق الآه
ما أخلص الآه
في حنجرات القصبْ..

❖ ❖ ❖

لاجتراحِ الأنا
- أنتِ -
أيقظت ما لم أقله
وأوغلتُ في حلمها
فرأيتُ التي
ولدتني من الزهرِ.. والماء.. والصخر،
رأيتُ التي

أرضعتني وميض الخرافةِ
ثم إلى
شارق في كتاب الردى
سلّمتني..
وها أنا ما
زلتُ أسعى
وحزنُ حنيني.
بحجم الذي لا يموت
فلا تعتبي..
إنني بعد هذا الحصار الأليف
المدمّى..
تيقّنت أن لا مفر
من الموت
والموت من أجل عينيك أنتِ
ورغم انتشاري الكئيب اجيء
وبي ..شجن يانع..
من هوى العشب والماء
بي.. قمرٌ
أخضر من دم الطير..
بي شجر والهٌ للعناقِ..
فلا تعتبي إن تأخر ظلي..
فبين سؤال الجحيم..
وبين الذي لا يُحدُّ..
حدودٌ
وخلف الحدودِ جدارٌ
من الانخطاف المخيفِ..
وليلٌ..
قريبٌ.. بعيدٌ
يحاول ترويع وقتي..،
ولكنني.. والمدى موحش
قا..دمٌ
قادِ...مٌ
قادمٌ..
يا زنابق موتي

الصفعة

هدية حسين

قال الرجل وهو يفرك اوراق التوت اليابسة بين اصابعه:
- هذه الأوراق تثير في نفسي ذكرى بعيدة، لعلها من سنوات طفولتي الهاربة.
لم تنطق المرأة التي تجاوره في مقعد انتظار الباص.. في حين تواصل الريح عبثها وتسقط المزيد من الأوراق.. ثم فجأة كمن أمسك بشيء كان عصياً على الإمساك قال:
- نعم.. إنها ذكرى شجرة التوت في بيتنا القديم الذي غادرناه بعد ست سنوات من ولادتي.. تلك الشجرة كانت مثار شجار دائم بين أبي وأمي.
كان ينتظر أن تسأله عن العلاقة بين الشجرة والشجار.. لكنها لم تفعل.. ظلت صامتة فافترض السؤال واجاب:
- أبي يصر على اقتلاعها، وأمي تتمسك بالبقاء عليها كما لو أنها تركة ثمينة من أبيها، الذي غرسها بيديه.
سألت المرأة دون اكتراث، أو بمعنى أصح لمجرد ملء الفراغ حتى يأتي الباص.
- ولكن، لم كان أبوك مصراً على اقتلاعها؟
- لأنها تجلب ضوضاء العصافير حيث ينام تحت ظلالها صيفاً.. وفي الشتاء يتشاءم من أغصانها العارية.
- أتعرف.. أن أحب منظر الأشجار العارية.. انها تثير في نفسي ذكريات تستعصي على النسيان.
- مثل ماذا؟
- أرى نفسي فيها.. أنا امرأة طرحت الكثير من الثمر، ونالني من الحجارة ما لا يُعد ولا يحصى.. لو لم أكن مثمرة لما قُذفت بالحجارة.. وها أنا في خريف العمر.. عارية أمام البرد والرياح.
- لا أفهم.
- من الأفضل أن تبقى بعض الأسرار مختبئة في أعماقنا السحيقة، لأنها الدليل الوحيد الذي يُشعرنا بأنا أحياء وسط هذا الخراب.
أراد الرجل أن يستوضح أكثر، لكنه أفاق على صوت منبه سيارة:
- ها قد جاء الباص.
وقبل أن يقوم من مقامه ضغطت المرأة على يده:
- لا.. هذا باص تدريب.. ألا ترى الإشارة؟
ثمة رائحة تضرب أنفسه، تتسلل إليه من شعر المرأة.. رائحة حناء مخلوطة بزهر القرنفل.. نظر إلى ساعته وقال:
- ما يزال هناك وقت.
قالت:
- أريد أن أسرد على مسامعك ما سعيت دائماً لإخفائه.
دهش الرجل من هذا التناقض:
- ألم تقولي قبل قليل أنه من الأفضل أن تبقى الأسرار مختبئة في أعماقنا السحيقة؟
- قلت بعض الأسرار ولم أقل كل..
هبّت رياح سريعة.. طار شعر المرأة وغطى نصف وجهها، ونفضت الشجرة كمية أخرى من الأوراق.. كان الرجل أكثر لهفة إلى الكلام في هذه اللحظة، في حين انشغلت المرأة بلملمة شعرها المتطاير.. ثم قالت:
- كنت أكبر إخوتي.. مات أبي عندما كنت أستعد لدخول الجامعة، إخوتي الثلاثة في مراحل أدنى.. ولما كانت أمي لا تقوى على متطلبات الحياة بمفردها فقد غضضتُ الطرف عن إكمال دراستي، وعملت في مصنع للنسيج.. أخرج في الصباح الباكر وأعود في آخر النهار وقد هدّني التعب.
لم يجد الرجل فيما سمع أي شيء جديد، فالحكاية تتكرر عشرات المرات كل يوم.. تناولتها القصص الأدبية وبرامج الإذاعة والأفلام بمزيد من التضخيم حتى صارت بلا لون ولا طعم.
واصلت المرأة:
- كبر إخوتي.. كل واحد منهم نال نصيباً من الحظ.. سافر أخي الكبير للعمل في شركة فرنسية وتزوجت أختي التي تصغرني برجل أعمال.. أما أخي الأصغر فأصبح مهندساً معمارياً.
شعر الرجل بالملل وندم على مجاملة المرأة حين استأذنها للجلوس بالقرب منها، إذ تكفيه ساعات الضجر التي يقضيها في الدائرة، وساعات وحدته في البيت عندما يعود.
تهدّج صوت المرأة وهي تقول:
- ماتت أمي بالسكتة القلبية قبل عام، ولم يسكت إخوتي.. تفرقوا في حياته واجتمعوا بعد مماتها للمطالبة بنصيبهم من الإرث، البيت الوحيد الذي تركته لنا، والذي كنت أسكنه وحدي - كل واحد منهم صفعني بطريقته - قالوا إنه واسع وغرفه كثيرة، يمكنك شراء بيت صغير من نصيبك.. أو.. غرفة واحدة تكفيك.
في هذه الأثناء صرخ طفل كان يركض للإمساك بكرة فسقط على وجهه.. هرع الرجل إليه لكن أخته التي تكبره بقليل كانت الأسرع فساعدته على النهوض.. وما ان استقام جسمه حتى فاجأها بصفعة على وجهها.. شهقت المرأة وانتابتها حالة اضطراب شديد.
حين عاد الرجل إلى محطة الباص كانت المرأة قد غادرت ساحبة ظلها الطويل دون أن تلتفت.. غادرت المكان تاركة خلفها رائحة من عبق الحناء وزهر القرنفل.. وثمة صوت يتناهى إليه من زوايا المكان.. صوت صفعات متتالية.. صوت صراخ مكتوم لامرأة كانت تقص حكايتها بكثير من الحزن، والمرارة معاً.. وثمة صوت يتردد في الأرجاء: يبدو أن العالم مليء بالصفعات.

قصتان

أيمن خالد دراوشة - قطر

(١)

حين يهبط الليل

ليلة البارحة يكون قد مرَّ على ميلادها اثنان وثلاثون عاماً كاملاً ... في ذكرى ميلادها العشرين كانت ليلتها تدور في الدار وسط سعادة غامرةٍ بين أهلها وصديقاتها .. وكانت القبلات وعبارات التهاني تنهال عليها مقرونة بأمنيتين اثنتين : التخرج من الجامعة ، وانتظار فتى الأحلام !!

في عيد ميلادها الخامس والعشرين تحققت الأولى لكن الأمنية الثانية ما فتئت تراوح مكانها بشيء من الارتباك الواضح ، فقد تقدَّم لها ثلاثة رجال حتى الآن الأول ميسور لكنه بدين ، وبليد متعجرف .. الثاني من مهنتها نفسها لكنه مدمن بارات .. الثالث عسكري ، أحبته لكنها شعرت أنه سوف ينقل تقاليد مهنته إلى البيت !!.

عيد ميلادها الثلاثون لم يقم إذ المدينة تعيش داخل دائرة مظلمة من ظلام دامس وصراخ مفجوع وغارات صاروخية مجنونة !! ليلة البارحة كانت ذكرى ميلادها الثانية والثلاثين .. كانت الرياح عاصفة يرافقها مطر غزير . ورعد ينسل بأصابع من نار سماء المدينة !! وكانت سعر الشمعة من النوع المحلي الرديء، خمسة عشر ريالاً .. إذنْ فرصة، مناسبة لأنْ تختلي إلى نفسها ، متعللةً بصداع عنيف، وإنْ كان جميع مَنْ في الدار قد لجأوا إلى أسرتهم مبكرين..

أُسدلت الستائر .. أوقدت شمعة ثبتتها قبالة مرآة خزانة الملابس خلعت ملابسها .. دارت على نفسها ببطء عدة مرات متفحِّصةً حقل جسدها وكان هذا لأول مرةٍ في حياتها . فأفزعها أنْ ترى" ثمار الحقل " وهي تبدو، جلياً قدْ داهمها خراب شنيع! وإنَّ هذا الخراب قد حصل ربما من عدة أشهر أو عدة سنوات من دون أنْ تدري!!

ومن دون دقيقة إبطاء واحدة سرَّحتْ شعرها وجمَّلت شفتيها ووجنتيها وعينيها .. ثمَّ أطفأتْ الشمعة وأزاحت الستائر.. فتحت النافذة ووقفت باتجاه الطبيعة الغاضبة، وأشرعت ذراعيها ولو لغرابٍ تائه!

(٢)

رصاصة

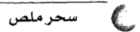
منذ شتاء ١٩٩٠وهو ينقل كيس الميدان الثقيل بفظاظة! حذاؤه العسكري الذي كان يوماً ما متيناً قد تهرَّأ فحفظ قدميه هذه المرة من خشونة الأرصفة والساحات التي يدور عليها بلا هوادة بقطع من ورق الكارتون! العجيب في أمر هذا المقاتل أنَّه لا يزال على همته المتمثِّلة بحمل كيس الميدان والدوران داخل ساحات النقل العام ، وفي كل مرة يهم فيها بالصعود إلى إحدى السيارات الذاهبة إلى الشمال أو الوسط أو الجنوب يتراجع في اللحظة الأخيرة ليغيِّر وجهة سفره بنحو معاكس تماماً.. وساعة تقفر الساحات من العجلات والجنود هل أقفرت حقاً يوماً ساحات النقل إلى الجبهات ؟! يعود إلى مملكته الأثيرة "ساحة الميدان" يرفض المساعدة ويرفض الحديث مثلما يرفض الجلوس أو النظر إلى النساء!!

تجرأت ذات مرة وقد روعني منظره فحدثته بحزن وعطف عظيمين "يا أخ ، أما آنَ لك أنْ تستريح لقد انتهت الحروب ؟ .." تفرس بوجهي ثم هز رأسه المعفر بالتراب، كمن يقول:

"يا لك من ساذج".

ذات مرة وضع يده الحجرية برقة على رأس طفل يبكي .. وحين تطلع الطفل إليه وقد ازداد ذعره تبسم بوجهه - وهي أول وآخر ابتسامة له مثلما هي آخر وجود له في الساحة!! - ووضع داخل يد الطفل شيئاً وأطبقها عليه بقوة.. كان الطفل ينظر إلى ما أودعه المقاتل الغريب في راحة يده ويبتسم!!.

وجه الحياة



سحر ملص

وحين تصعد الدرب وحيداً وقد تجاوزت الطريق المزنّرة بشائك الأحلام، تُثقل خطاك ثقوب الذاكرة المملوءة بسنوات العمر وسط لُهاث يومي، كان يؤرقك فيه البحث عن السراب، أو الحفر في اعماق الشتات لمدينة جافاها النعاس.

ربما كان للقمة التي حلمت بها حافة مدببة مثل مدينة معدنية سكانها بلا عيون في درب النجوم المتألقة في كبد السماء، حملت اثقالك وقلت سأصعد الى القمة هناك كان جبل الصلاة بانتظارك، حجارتك الثقيلة تنوء بحملها .. فكرت ان تغسل الوجوه بماء المطر علها ترجع نضرة مثل وجه طفل ناغى للتو للحياة، وقفت وحتاً تحل الوجوه مثل بوذي يضم بين راحتيه حفنة من بخور الآلهة، مداعباً ما بين أصابعك قيثارة أورفيوس العابقة بأنفاس الجوى، وحين داهمك المطر، خرجت مثل حبي تحت شجرة اللوز، يسبقك دمعك ثم قلت هنا سأفتح خابية كنوزي.

على شاطئ الحلم في جزيرة رودوس سوف أفتح صندوق ذاكرتي.. حيث الأمواج الأثيرية التي تحملني الى جزيرة ليست كالجزر.. بجمال شواطئها المرجانية.. وأزهار الهسبكس الحمراء.. طواحين الهواء التي تدور فرحة راقصة، تضرب وجه الماء مخرجة ما في اعماقه من اسرار تنشرها على الشاطئ. ربما حملني إليها طائر الرخ.. إذ فجأة وجدتني أسير قرب سور يشبه أسوار القدس وقلعة غافية.. وقفت هناك مندهشة أرقب ما حولي.

حين ظهر قادماً من البعيد كان به وجه غريق يسترد أنفاسه بعدما عبث به صخب العمر اللجيّ.. في عينيه حزن أزلي.. مثل ربان أضاع في عرض البحر سفينته، تحدث عن سنوات العمر التي قضاها مغترباً ثم عاد إلى وطنه.. بكى على جذوره التي امتدت في تلال الغربة ثم انسحقت، ليرجع خالي الوفاض، في عينيه دمعة ترقرقت خجلة واراها خلف غيوم الحزن حين هاج البحر صاخباً ضارباً الشاطئ بأمواجه التي تكسرت تحت أقدامنا..

قلت: يا لأحلامنا الهشة التي تشبه الموج الصاخب في عرض البحر حتى إذا أوغلت في لجة الزمن وتدافعت، تحطمت على الشاطئ تاركة خطاً مائياً وبعض الزبد!

حدثني عن مقدمة ابن خلدون وموت الحضارات بعد بلوغ أوجها مثل موج البحر المتكسر! وحين كادت الشمس تختفي خلف الأفق.. كان هو يتوارى في الضباب.. لحقت به، لكنه اختفى ثم اشار بأنه سيرجع غداً الى نفس المكان.

صباحاً أرحل إلى قرية ليندوس ووادي الفراشات، حيث القرية البيضاء ببيوتها الصغيرة.. ونوافذها المطلة على البحر.. وحميرها التي تنقل السياح وسط الأزقة الضيقة.. ليطل وجه صبية فرح، أو عجوز ترسم خطوط حياتها على الجدران. هناك ستر وسط غناء حادي العيس الذي يترنم بألحان شبه شرقية ويعزف على آلة البزوكي.. يحمل السياح الى وادي الفراشات، ترافقك أرتال راقصة تشبه ارواحاً هائمة، صوت الخطى.. حفيف الصمت.. تمايل أوراق السرخس.. ثم صوت قطرات الماء الساقطة من الجبل الصواني أوقف الغناء ثم سألني بلغة أجنبية مكسرة الحروف والمقاطع:

– هل لاحظت شيئاً غريباً هنا؟

– قلت: شدة الحنين والوجد الذي يُبحر السائح في أعماقها.

– قطف زهرة حمراء قدمها إلي وحيدة اقتربت منها لأشتم رائحة عبيرها، انطلقت فراشة حلقت في الأفق ثم تسلّقت درب الفضاء.

– هل صادفته...؟ سألني..

– من هو...

– الغريب.. غريب الشواطئ..!

– كيف عرفت به؟

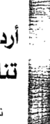
صمت ولم يجبني، وفي آخر المشوار قال لي انتظريه غداً قبل المغيب..! شوارع الجزيرة تشبه شرايين قلبي.. صوت البوزوكي يرتل لي أيما ذهبت.. وجه الفرح يطاردني.. قطفت من زهر الجزيرة أجملها حلقت مع طيورها.. هو هدهت روحي على شواطئها. جدفت في مراكبها وعند المغيب كنت بانتظاره أحصي حبات الرمل على الشاطئ وأهدهد أرواح الأسماك العالقة بشباك الصيد.

لم يأتِ هو بل حضر الموج.. حتى أمضني الانتظار وكان قرص الشمس يعزف في صلواته اليومية في صدر البحر، وقبل أن أمضي لمحت صبياً يحمل رسالة في يده ويركض باتجاهي.. ألقاها في كفي ثم قال هي لك من الغريب واختفى.

فتحت الرسالة وقرأت: آخر الكلام حكاية الضفدع الذي عاش في بحيرة صغيرة ينعم بمائها حتى داهمه السؤال عما وراءها فتطلع إلى النهر الكبير، فرحل مهاجراً حيث النهر الذهبي وتدفق الماء.. وخشخشة أعواد القصب المعاكسة للريح، هناك اطلق نقيقه وقفز من الضفة الى الماء، فرح بالشمس حتى اعتراه الملل، ففكر في الهجرة الى البحر.. حيث الاعماق الغامضة وصخب الموج.. والأمواج التي راح يتسلقها، حتى غدت تكراراً مملولاً لأيامه، فارتحل الى المحيط.. عالم الماء الأوسع والأرحب.. الوان غريبة.. دوامات.. وبقع غامضة.. صخب.. سفن مهاجرة.. لحظات متقلبة.. ومتع لا محدودة.. قفز هناك. صدح بنقيق غربي ثم تعرف الى كل الضفادع المهاجرة والمستوطنة حتى مل وجودها.

وبعد سنوات هاج به الحنين إلى بحيرته.. فقفل راجعاً يقطع المسافات صوب تلك البقعة التي كان يسميها الوطن!

على ضفة البحيرة.. وتحت الشجرة.. جلس هناك يتأمل بساط أيامه الغابرة... ومسيرة رحلته.. تثاءب ثم تأمل في صفحة الماء وقال: «هي كذلك ليست إلا ماء.. بماء».



حوار مع الناقد مفيد نجم حول كتابه (الأفق والصدى)

نضال بشارة: سوريا

أردت في دراستي التناص أن أكشف عن الغنى الثقافي الذي يميز القصيدة الحديثة
تناولت في كتابي التجارب الشعرية التي أرست مشروع القصيدة الحديثة في سورية

نستطيع أن نعتبر كتاب الناقد مفيد نجم " الأفق والصدى: قراءات في الشعر السوري المعاصر " الصادر حديثاً عن وزارة الثقافة في دمشق إضافة مهمة للنقد التطبيقي، هذا النقد الذي من خلاله تتوضح المفاهيم النقدية التي لم تتوطن في ثقافتنا بعد. فالكتاب قد تناول في فصله الأول ظهور مفهوم التناص وتعريفه وتطوره وآلية عمله وأشكاله، ثم توقف عند أشكال التناص في الشعر السوري المعاصر، وخصّ تجربة الشاعر محمد عمران بفصل درس فيه التناص في شعره. أمّا الفصول الأخرى فقد تناول فيها: التراكب في المستويات الدلالية لرمزية المرأة عند الشاعر علي الجندي، وتجربة المدينة عند الشاعر علي كنعان، واختتم الكتاب بمقاربة أولية في شعر فايز خضور.

"عمّان" التقت الناقد مفيد نجم وأجرت معه الحوار الآتي:

قراءة مغلوطة

● في البدء لماذا في رأيك قوبل التناص بشيء من السخرية والتي لا تزال تطوله حتى الآن إلى حد اعتباره أنه لا يختلف عن السرقة الأدبية أو الاقتباس على الرغم من الاختلاف بينهما؟

– لا أظن أن مفهوم التناص قوبل بالسخرية التي تتحدّث عنها، فهو كغيره من المفاهيم والمناهج النقدية الحديثة جرى التعاطي معه بمستويات مختلفة، إذ وقف البعض منه موقفاً سلبياً، ووقف البعض الآخر موقفاً إيجابياً، وهكذا هي الحال مع المناهج الأخرى لكن ما يجب التوقف عنده أن استيعاب هذه المناهج وتوطينها يحتاج إلى وقت نظراً لأن هذه المناهج الغربية مستمدة من ثقافة أخرى، وثمة من يقف موقفاً رافضاً لعملية الانفتاح على ثقافة الآخر الغربي، ويطالب بنظرية نقدية عربية بديلة. المهم في القضية أن الموقف السلبي والمتشكك بنظرية التناص ينطلق من قراءة مغلوطة، أو رؤية ضيقة إلى هذه النظرية، فالتناص هو جزء من الأسس النظرية لمفهوم النص. والعرب قديماً كانوا يعتقدون أن لكل شاعر شيطاناً خاصاً به، لكن هذه الرؤية الميتافيزيقية سقطت مع ظهور الاتجاهات النقدية الحديثة وعلم اللغة التي أخذت تركّز على بنية النص وعلاقاته الداخلية ووحداته التي يتألف منها. حتى لجأت إلى اغتيال كاتب النص أو استبعاده كلياً عند دراسة النص.

أمّا ما يتعلق بالسرقة الأدبية والاقتباس فهما مفهومان مختلفان لأن الاقتباس أو التضمين يدخل في إطار ما يعرف بالتناص الظاهر أو الشعوري ويستوجب الإشارة إليه بهلالين، والنقد العربي القديم لا سيما عند عبد القاهر الجرجاني تحدّث عن ظاهرة السرقة وحضور نص شعري في نص شعري آخر، واعتبر أن السرقة هي التي يقع فيها الحافر على الحافر ولا أعتقد أن من الصعوبة تبين السرقة من التناص خاصة وأن التناص يجب أن لا يقوم على أساس إعادة الإنتاج، بل على مفهوم الإنتاجية كما أشارت جوليا كريستيفا إلى ذلك في حديثها عن التناص. وأخيراً يمكن القول إن من أسباب ضبابية المصطلح وعدم دقته العلمية هو التباين في التعاريف والآراء المقدّمة من قبل أصحاب هذا الاتجاه وهو ما دفع كريستيفا في مرحلة لاحقة إلى التخلي عن هذا المصطلح واستبداله بمصطلح آخر.

فاعلية النقد الحديث

● ما قدّمته في قراءتك في تجارب (محمد عمران، علي الجندي، علي كنعان، فايز خضور) يؤكد أنها تجارب غنية ولا تزال تفسح المجال للنقد لإضاءتها، دون أن أغفل أهمية تجارب أخرى مرافقة لها أو لاحقة. فهل جاء اختيارك لها لتصحيح بعض الرؤى النقدية التي كتبت عنها، لأنها لم تنصف نقدياً بعد؟

– تتجلى فاعلية النقد الحديث في قدرته على تقديم قراءات جديدة، واكتشاف أبعاد ومستويات جديدة في النصوص القديمة، وطالما أن النظريات الجديدة تمتلك مفاهيم وأدوات ورؤية جديدة إلى بنية النص، وآليات اشتغاله وتشكّله وإلى العلاقة المفترضة بين منتج النص، والنص، والمتلقي، فإن فاعلية هذه المناهج تتجلى في كيفية التعاطي مع النص.



لا شك أن مبرر أي جهد نقدي هو تقديم قراءة جديدة، وإغناء الممارسة النقدية وتوسيع فضاءاتها، وتأكيد فاعليتها، والتجارب الشعرية التي تناولتها في كتابي تمثّل أهم تجارب ما عرف بجيل الستينيات في الشعر السوري الحديث، وهو الجيل الذي تولى مهمة إرساء مشروع قصيدة الحداثة، ولذلك فإن أهميته تأتي من خلال هذا الدور التاريخي، والثقافي / الجمالي. وعندما بدأت بدراسة عدد من تجارب هذا الجيل لم يكن اختياري نابعاً من كون هذه التجارب هي الأهم في الشعر السوري المعاصر، بل بدأت بها لأنها التجارب التي أرست مشروع القصيدة الحديثة، وهي جزء من مشروع نقدي سوف أعمل على استكماله في مرحلة لاحقة عبر دراسة التناص في تجارب الأجيال التالية. ولقد رأى بعض الشعراء الشباب في هذا الاختيار تكريساً لتجارب جرى تكريسها من قبل، وقد أثار هذا الموقف استغرابي لأن جل الدراسات السابقة وهي دراسات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة تعاملت مع هذه التجارب من منظور القراءة الأيديولوجية، ولذلك كان من الضروري إعادة قراءة هذه التجارب في ضوء منهج مختلف أكثر علمية وتركيزاً على النص، وما أردت أن أكشف عنه، لا سيما في دراستي التناص، هو الغنى الثقافي الذي بات يميز القصيدة الحديثة، والمرجعيات النصية السابقة

التي تتداخل في نسيج النص الجديد.

الابتعاد عن التعقيد

● **تحدّثت عن أسلوبين لآليات التداخل النصّي، واستخدمت في الحديث عن الأسلوب الخطي ثلاث تسميات واحدة بحسب باختين والثانية بحسب كريستيفا والثالثة بحسب جيني. فربّ قارىء يقول ما الذي يجب أن نعتمده؟ وقد يقول: من جديد ندخل في دوامة عدم الدقة في استخدام المصطلحات، والاستعراض! فما هو توضيحك؟**

– عند الحديث عن التناص لا بدّ من الإشارة إلى مصادره الأساسية كما جاء فيها، لكي يكوّن القارىء رؤية شاملة لمفهوم التناص وآليات عمله، وأشكاله، وكان لا بدّ أولاً من الحديث عن التناص عند رائدة هذا الاتجاه "كريستيفا" التي ميّزت بين ثلاثة أنواع منه هي النفي الكلي، والنفي المتوازي، والنفي الجزئي، ثم تحدّثت عن أنواعه الثلاثة عند جيني (التحويل والتحقيق والخرق)، لكنني في مرحلة لاحقة عدت وبيّنت نوع التحديد الذي اعتمدته وهو منهج جيني في تحديد أساليب التناص، بالإضافة إلى تقسيم باختين الثلاثي، إلا أن تقسيم باختين كما هو معروف ينطبق على الرواية، وليس على الشعر وقد استخدمه هو في هذا المجال. إن الإشارة إلى تحديد باختين لأساليب التناص، هي من قبيل التعريف بأساليب الاستخدام المختلفة لآليات عمل التناص وفي أكثر من جنس أدبي، ومن أجل إبراز تقاطع المنهجين عند باختين وجيني على هذا الصعيد، وليس هناك أي خروج على عملية المصطلح، واستخدامه، كما أن ليس هناك أية رغبة في الاستعراض خاصة وأنني حاولت جاهداً في استخدام المفاهيم والمصطلحات الابتعاد عن التعقيد وحشد المصطلحات، وحاولت جاهداً أن أقدّم المصطلح مترافقاً مع أمثلة توضيحية تزيل أي لبس حول معناه، أو طريقة استخدامه رغم أن المناهج النقدية الحديثة تشكو من أمرين اثنين هما صعوبة ضبط المصطلح نظراً لتعدد التيارات والاتجاهات داخل كل نظرية، وتأتي عملية الترجمة والاختلاف على المعنى الدلالي للمصطلح لتزيد من هذه المشكلة تعقيداً.

● **وجدتَ في دراستك للتناص في شعر محمد عمران أن عمران في إحدى القصائد يتناص مع الرمزية التي يمثلها المطر في قصيدة السّياب، كما يتناص مع الرؤية الشعرية للسّياب وإن اختلفت الصياغة الشعرية والاشتغال على هذه الرمزية في قول السّياب. والسؤال: إلى أي مدى تجد أن مثل هذا التناص يعدّ سلباً على تجربة عمران الإبداعية، وعلى تجربة كل شاعر ترد لديه مثل هذه التناصات؟**



– في دراستي للتناص في شعر الشاعر الراحل محمد عمران استخدمت تمييز نوع التناص الموظف كقولي "أقام تناصه مع..." وهذا يدل على أن الشاعر واع لعملية التناص التي يقوم بها وذكرت النص الجديد للشاعر، والنص السابق الذي أقام تناصه معه وتركت للقارىء أن يكتشف نوع التناص الحاصل. إن اعتماد هذا الأسلوب لا يعني تهربي من إبداء رأيي، بل تركت للقارىء أن يشاركني في بلورة هذا الرأي، لأن الشاعر عمران في هذه التناصات لم يقم سوى بتعديل طفيف على بنية النصوص السابقة، وهناك نص لم أشر إليه، بل هما نصان شعريان يبدو فيهما تأثره الواسع بقصيدة (أحمد الزعتر) للشاعر محمود درويش، فهو يستخدم حتى اسم محمد بدلاً من أحمد، وهذان النصان هما أقل قيمة إبداعية من نص درويش، ولا أدري لماذا لجأ الشاعر عمران إلى هذا (التناص) المباشر والصريح في هذين النصين!؟.

تأثر عمران بنيرودا

● **وجدتَ أيضاً أن عمران قد تعالق خطياً مع الشاعر نيرودا، الذي مجّد المرأة الحبيبة، موحداً بينها وبين الطبيعة وعناصر الخصب والجمال فيها. لكن أليس الأرجح هو تعالق عمران مع الرؤية الأسطورية للمرأة في حضاراتنا القديمة، فعشتار بأسمائها المتعددة لا تزال رمزاً للحب والخصب والجمال والموت؟**

– سؤالك هنا يقودني إلى قضية مهمة في موضوع التناص لا سيما في الشعر العربي المعاصر، فعلى سبيل المثال هناك قصة يوسف قد وردت في القرآن، وقبل ذلك وردت في التوراة فأين ومع أي النصين تقول إن الشاعر في استخدامه لرمزية يوسف قد أقام تناصه؟ لقد أشرت إلى هذه القضية عند حديثي عن التناص في الشعر السوري المعاصر، وقلت إنني سأشير إلى النصين معاً لأن النص القرآني أقام تناصه مع النص التوراتي.

وأنا أرى أن الشاعر عمران تأثّر كثيراً بتجربة نيرودا، ويمكن هنا أن أشير إلى أن ديوان (الملاّجة) قد جاء تحت تأثير تغني نيرودا بموطنه. صحيح ما تشير إليه أن عشتار في التراث الأسطوري العربي القديم اتخذت أكثر من دلالة رمزية، إلا أن مضمون الرؤية إلى المرأة عند الشاعر عمران هي التي حددت تقاطع رؤيته إلى المرأة مع رؤية نيرودا الذي مجّد المرأة بمعانيها الحسية والمعنوية، ووحّد رمزيتها مع رمزية الطبيعة. ولم أنس – كما تعرف – في دراستي للتناص في شعر عمران أن أخصص حيزاً لدراسة التناص الأسطوري في شعره، لا سيما تناصه مع ملحمة جلجامش، خصوصاً عندما يتحدّث عن معنى الخلود والفناء الذي روّع الإنسان وما زال، وجعل وعيه الوجودي يعكس رعب الإنسان من شرطه الوجودي.

● **ماذا يعني بالنسبة لك أن يكون نصاً شعرياً لشاعر ما ثرياً بكل أشكال وأساليب التناص؟**

– ورد في كتب التراث أن شاعراً مبتدئاً جاء إلى شاعر معروف وطلب منه أن يعلمه نظم الشعر، فقال له الشاعر المعروف اذهب واقرأ ما تستطيع من الشعر، ثم انسه. ولعلّ هذه الحكاية تظهر جيداً وعي الشاعر العربي القديم الأولي بمفهوم التناص، فالدربة وتدريب النفس على نظم الشعر أمر أساسي في تعلّم فن الشعر، لكن أن يكون النص خليطاً من أشكال التناص المختلفة، فهذا يوقع النصّ في التشتت وغياب الوحدة، ويغيب إلى حدّ ما حضور المؤلف الإبداعي، ونحن نعرف أن الشاعر "إليوت" استخدم أكثر من خمسة وثلاثين كتاباً وست لغات غير الإنجليزية في قصيدته (الأرض الخراب) لكن إليوت كان يتمتع بموهبة كبيرة، ساهمت في تمثّل واستيعاب تلك النصوص في إطار الرؤية (السلفية) أي استعادة الماضي للخروج من غربة الإنسان وضياعه في مجتمع الحضارة المدنية.

● **هل يمكننا اعتبار التناص القرآني، تماثلاً لا اختلافاً، وبمعنى آخر نتاجاً وليس إبداعاً؟**

– خضع النص القرآني كغيره من النصوص الأخرى للتوظيف والتحويل والامتصاص داخل النصّ الشعري المعاصر، وفي دراسة التناص في الشعر السوري المعاصر (تجربة شعراء الستينيات) والتناص في شعر محمد عمران خصصت حيزاً خاصاً بدراسة أنواع التناص القرآني، وكأنك نسيت يا صديقي هذا الحيّز،

وأظهـرت أن هنـاك من لجـأ إلى الاقـتـبـاس والتضمين، ومن لجأ إلى التحويل باستخدام المعنى القـرآني للتعبيـر عن حـالات جـديدة، وهناك من استخدم بعض الكلمات التي تدل على مرجعية الآية القرآنية الموظفة في سياق القول الشعري.

● لماذا راج التناص كآلية لقراءة الشعر أكثر من غيره من الأجناس الأدبية؟

- التناص آلية موجودة داخل أنواع الكتابة المختلفة من مسرح ورواية وقصة، وحتى في الفنون الأخرى، ولعلّ انفتاح الفنون المختلفة على بعضها البعض، وكذلك انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها البعض واستخدام أدواتها وتقنياتها هي شكل واضح من أشكال التناص. والتناص كما أشرت في الكتاب متنوع الأشكال والمصادر والآليات، فكم هي الأعمال المسرحية والقصصية التي عالجت فكرة صراع الخير والشر في الحياة وكم هي الأعمال الفنية والأدبية التي تناولت موضوع الثنائيات إلى العالم والوجود فالتناص قد يكون في الفكرة، أو الرؤية أو المفردات أو الصورة أو الإيقاع... وهذا يعني أن هناك طيفاً واسعاً من أشكال التناص التي قد تحدث بين نص وآخر. ولكن تركزت دراسات التناص في مجال الشعر لأن النص الشعري أضحى مجالاً واسعاً للتداخل النصي، لا سيما بعد اتجاهه نحو الاستفادة من الأجناس الأدبية، إضافة إلى أن الشعر الحديث بات يوصف بالغموض بسبب غناه الثقافي واستخدامه الواسع للأساطير والمرجعيات الدينية والتراثية، ومحاولته إعادة توظيفها جمالياً ودلالياً في النص الشعري الجديد.

ثنائية التمجيد والتبخيس

● اعتبرت في ختام دراستك لرمزية المرأة في شعر علي الجندي أن اختيار الشاعر للعزلة والصمت مع المرأة التي رحل معها عن دمشق، يدلل على المعنى الخاص الذي تمثله هذه المرأة في حياته ووجوده. والسؤال: إلى أي مدى يمكن أن نجد دلالة تؤكد ما ذهبت إليه في دراستك في ضوء تكرار زيجات الشاعر الجندي، وفي ضوء صغر سن تلك الزوجة التي اختار العزلة معها، أي عدم رغبته الدائمة في رؤية جسد المرأة مترهلاً بل العكس رؤيته فتياً؟

- كما تعلم حاولت في دراستي لرمزية المرأة في شعر علي الجندي أن أكشف عن بنية التناقض في رؤية الشاعر إلى المرأة، وهي رؤية كما بيّنت تندرج في إطار ثنائية التمجيد والتبخيس، وهي الثنائية التي تميز الفكر الشرقي عموماً في رؤيته إلى العالم والحياة، وقد حاولت أن أوضح حضور البعد الثقافي الشرقي الديني والأسطوري في تشكيل هذه الصورة للمرأة عند الشاعر، أمّا في ما يتعلق بزيجات الشاعر فهي تندرج في إطار بحث الشاعر المجنون عن مملكة الأسرار وعن المعاني الرمزية الخاصة التي ينطوي عليها عالم المرأة الحسّي، ولو حاولنا أن نتقصى المفردات التي يتكرر استخدامها في قصائد الشاعر لوجدنا أنها تشكّل حقلاً دلالياً واسعاً يحفل بالمعاني الحسّية والشهوانية التي تمثّلها المرأة عنده.

كان الشاعر الجندي في زيجاته المتكررة مُتعباً للمرأة وهي التي كانت تنهي العلاقة معه، وعندما أدرك استحالة العيش بالطريقة التي كان عليها قرر أن ينسحب بعيداً، ويعيش عزلته مع المرأة التي أراد، ولم يكن هذا الاختيار كما أرى يخرج عن مضمون علاقة الشاعر مع المرأة والدوافع الشعورية واللاشعورية التي تتحكم بها، وليس لذلك علاقة بمدى فتوة جسد المرأة، أو عدم فتوته، إذ أن هذه العلاقة شكّلت بداية مرحلة تحوّل في حياة عاشها وتجلّت على أكثر من مستوى وحالة، تؤكد حقيقة رؤية الشاعر إلى المرأة، وعلاقته معها.

● تطرقت أيضاً في دراستك إلى التراكب في المستويات الدلالية لرمزية المرأة / الأرض / الوطن التي شاعت في الخطاب الشعري المعاصر لجيل الستينيات. كيف ترى إلى استمرار هذا التراكب في نتاجات بعض الشعراء الجدد؟

- بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ لم يعد الشاعر قادراً على التّغني بالحبيبة أو المرأة عموماً، لأن الهزيمة العنيفة التي ولّدتها الهزيمة والآثار النفسية العميقة لها جعلت من غير الممكن أن يتحدّث عن الحبّ والمرأة في الوقت الذي استبيحت فيه الأرض، واتسعت مأساة الإنسان العربي وجودياً وسياسياً ولذلك قرر الشاعر أن يخفي صوت أناه وأن يتكلم بصوت الجماعة، خاصة وأن شعراء تلك المرحلة اعتبروا أنفسهم مسئولين عن الهزيمة لأنهم ظلوا يبشرون بالغد القادم الذي تكشّف عن هذه النتيجة المروعة.

لقد وجد شعراء الستينيات في الشعر العالمي الذي كتبه شعراء معروفون لا سيما شعر لويس آراغون ما يمنحهم هذا الغنى في رمزية المرأة، وقد أشرت في دراستي إلى هذا التناص على صعيد تناص الرؤية والأفكار، فراحوا يستخدمون في قصائدهم رمزية المرأة / الأرض / الوطن، وأصبح الحديث عن إحدى هذه الدلالات استدعاءً للدلالتين الأخريين. ومن الصعب في تلك المرحلة أن تجد شاعراً يتحدّث عن المرأة أو الوطن خارج حدود هذه الرؤية، أو هذا التراكب في المستويات الدلالية لرمزية المرأة. أمّا أن يستمر هذا الاستخدام لرمزية المرأة فإنه يعني أن الشاعر الجديد يعيد إنتاج ما سبق إنتاجه من دون أن يطوّر أو يبدل في هذه الرؤية بحيث يقع في التكرار والنمطية والتقليد، والشعر الحديث يقوم في رؤيته الحداثية على التجاوز المستمر، وتحقيق الإضافة باعتبار ذلك علامة على الإبداع والتجديد والتحوّل في الوعي الجمالي والرؤية الشعرية، وللأسف فإن بعض الشعراء ما زالوا يتعاملون مع المرأة بالرؤية نفسها دون أن يكلفوا أنفسهم عناء البحث والتجديد لأنهم لم يتجاوزوا حدود المنجز الشعري السابق، واستكانوا إلى المفاهيم والقيم الجمالية والفكرية السائدة، وكأنها قيم ومفاهيم مطلقة.

هيمنة الأيديولوجي

❖ أشرت في مقاربتك للخطاب الشعري عند فايز خضور إلى أنه ينطلق من الدور النبوي للشعر. فهل تعتقد أن ثمة دوراً نبوياً للشعر عموماً؟

- لا شك أن الدور النبوي أو الرسولي للشاعر قد شاعت في مرحلة هيمنة الفكر الأيديولوجي والسياسي، ومن يقرأ الشعر العربي المعاصر في مرحلتي الخمسينيات والستينيات يلاحظ أن شعر تلك المرحلة كان محكوماً بهذه الرؤية، وما عزز هذه الرؤية وهذا الفهم الخاص لدور الشاعر والشعر عند شاعر مثل فايز خضور هو هذا الإحساس "الأنوي" بالذكورة والذي عبّر عنه في شعره، وكانت تجربته السياسية انعكاساً واضحاً له، وقد توّحد في شعر خضور الموقف والرؤية انسجاماً مع إيمانه بالدور الرسولي للشاعر من جهة، وتعبيراً عن روح رجولية عالية الإيقاع. إن هذه الرؤية قد تراجعت مع تراجع فاعلية الرؤية الشعرية السابقة خصوصاً بعد ظهور تجارب قصيدة النثر واهتمامها بالتفاصيل اليومية البسيطة، والعفوية، ولم يكن هذا التحوّل في الوعي والرؤية بعيداً عن تحولات الواقع السياسي وتراجع حضور السياسي في الخطاب الشعري المعاصر، وإدراك الشاعر عجزه عن أداء هذا الدور في واقع كان يؤدي فيه دور شاهد الزور من حيث لا يدري، كما أن هذا التحوّل ترافق مع النظريات الأدبية الجديدة التي باتت تركّز على النص أكثر من اهتمامها بصاحب النص ومنتجه، وفي هذا السياق من الصعب الحديث الآن عن أي دور نبوي للشعر رغم علو نبرة الاحتجاج التي يبديها على ضياع القيم الأصيلة والجمال والحرية في عالم يزداد توحشاً واغتراباً ونزعة استهلاك وانغلاقاً على الذات، وهو ما يجعل من الشعر الضمير اليقظ للإنسان والحارس لمعاني الجمال والخير والحبّ في هذا العالم الممهور بالتّشظّي والخوف واغتيال الروح.

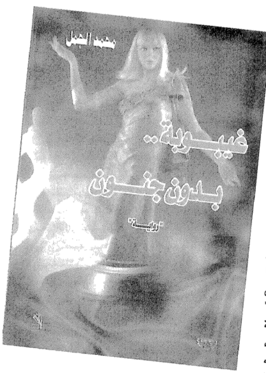
"غيبوبة بدون جنون" !

بين حقيقة الذات ووهم الواقع

شوقي بدر يوسف- مصر

الفن هو المجال الوحيد الذي تصان فيه كل قوة الأفكار الى يومنا هذا. ففي الفن فقط يحدث للإنسان، المعذب برغباته، أن يحقق شيئا شبيها بالإشباع، ويفضل الوهم الفني، تولد هذه اللعبة الآثار الانفعالية نفسها، كأن الأمر يتعلق بشيء من الواقع، لقد صدق من تحدث عن سحر الفن وقارن الفنان بالساحر.

سيجموند فرويد، الطوطم والتابو ص ١٠٦



مدخل

ليست القصة النفسية التي تحتفي بالشخصية العصابية والمأزومة والتي تعاني من تشوهات وانفصامات في تركيبتها العامة وليدة القرن العشرين، إنما هي نوع من الإبداع المتوازن في بصيرته وهواجسه، والمتغلغل في دروب الذات النفسية شكلا ومضمونا، برز حضوره منذ وقت طويل في العديد من الأعمال السردية العالمية. إلا أنه يمكننا أن نقسم هذا النوع من القص الى قسمين بارزين. القسم الأول وهي القصة قبل " فرويد " العالم النفساني الشهير الذي اضطلع بمهمة توظيف علم النفس التحليلي داخل الآثار الأدبية وتحليلها التحليل النفسي الواقعي من خلال الملاحظات الدقيقة لسلوك الشخصية وتصرفاتها تجاه الأحداث. والقسم الثاني هو القصة بعد ظهور " فرويد " ومن جاء من بعده أمثال " يونج " وغيرهم من العلماء الذين اتكأوا على الآثار الأدبية بالفحص والتحليل النفسي للشخوص - بعد التطور الكبير الذي طرأ على علم النفس التحليلي - من خلال التغلغل داخل أغوار ونوازع النفس البشرية ومحاولة تفسير تصرفاتها وسلوكها الخاص بالاعتماد على المعرفة بالأحوال العقلية والنفسية التي وضعها عليها الكاتب، ذلك أن الأدب والتحليل النفسي يقرءان الإنسان ويجسدان العمق النفسي داخل حياته الخاصة والعامة. ولعل الرواية العالمية كانت هي المهاد الأول الذي ظهر فيه هذا النوع من الكتابة الروائية على يد فيدور ديستويفسكي وجيمس جويس وفرانز كافكا وفرجينيا وولف وألدوس هكسلي ودافيد هربرت لورانس وغيرهم من الكتاب. كما أن السرد العربي المعاصر اهتم أيضا بهذا المنحى السردي الخاص حيث قدم العقاد رائعته الروائية " سارة " مجسدا فيها عناصر الشك والضياع وسوء الظن العطيلي والمتمثلة في شخصية " همام " التي كانت حواسه كلها متجهة ناحية هواجسه الخاصة بسوء الظن والشك، وقدم نجيب محفوظ أيضا في روايته "السراب" رؤية خاصة للشخصية النفسية المعقدة من خلال عقدة أوديب، تلك التجربة الإنسانية المعبرة عن هواجس الذات تجاه النفس وتجاه العالم من خلال شخصية " كامل رؤبة لاظ " الذي عشش الخوف والجفاء في أركان نفسه وتركه مريضا بين الحياة والموت وعندما شفي ألفى نفسه متجها بكامل كيانه الى الله يتوحد مع أوامره ونواهيه، كما قدم العديد من الكتاب هذا المنحى السيكولوجي الذاتي في بعض أعمالهم الروائية والقصصية، ولعل آخر من تناول هذا الموضوع الشائك المعقد في الرواية العربية المعاصرة هو الروائي محمد الجمل في روايته " غيبوبة بدون جنون " ٢٠٠٤.

في هذا النص يقتحم محمد الجمل الأبعاد النفسية للإنسان المعذب بأفكاره، التائه وسط دوامة من الشك والريبة في كل شيء حوله، المصاب بحالة انفصامية هي خليط من الواقع والوهم، ومزيج من العبقرية والهواجس المدمرة، تعيش هذه الشخصية المتناقضة مع نفسها ومع الآخرين حالة من عدم التوازن مع الذات والمجتمع المحيط بها، حتى تصل الأمور بها الى محاولة إيذاء نفسها، وإيذاء من حولها حتى من هم أقرب الناس إليها. ويبدو من هواجس هذه الشخصية أن النص بأكمله قد يبدو أنه منقول من عقل بطل القصة وواقعه الخاص، كما أدرك الكاتب أن عليه من أجل أن يخلق صورة تخيلية للتدفق الذهني لأحوال الشخصية، أن يوهم القارئ بأن الخواطر المشوشة ترد الى ذهن بطله كيفما اتفق وفي أي لحظة يقفز فيها الشك والريبة الى لحظة الأزمة التي يجسدها الموقف على مستوى الواقع تحت التأثير العميق لعوامل عديدة منها تاريخ الأسرة وجذورها القديمة، وممارسات الجد والأب، والحالة التي أصبحت عليها الأسرة بعد أن طرأ عليها العديد من عوامل التغيير الاجتماعي والمصيري. وعلى الرغم من ذلك تمارس الشخصية حياتها الطبيعية في تلقائية وعفوية، وبحث عن حل لذاتها المأزومة من خلال العمل ومحاولة استثمار امكانياتها العقلية ذات الطبيعة العالية والمكتسبة بالمران والتعليم، وهو في ذلك يذهب الى تجسيد استلاب الواقع في نسيج النص بكل ما يحمل هذا المعنى من تحولات في الشخصية المأزومة المعقدة التي تنظر الى الحياة بمنظار أسود خاص من خلال العديد من الهواجس المتواجدة معها على مستوى حالتها المرضية، وواقعها المأزوم، ولكنها في تأويلها وتفسيرها الخاص لهذا الواقع يشطح خيالها الخصب الى عوامل الادانة لكل ما يحيط به من شخصيات مهما

قربت أو بعدت، ومهما كانت معقوليتها، إن هذه الحالة المرضية التي يتمحور حولها النص والتي حاول الكاتب إضاءة سطورها من خلال المقدمة خاصة ما تحدث عنه العالم النفسي " يونج " بقوله : " إن المصاب بهذا المرض يحمل عقلين في جسد واحد، عقلاً يحاول أن يمتثل للواقع ويتكيف معه، وعقلاً يهرب من الشعور بالعجز والقصور، والنزوع غير المبرر للمعارضة والتحدي الكاذب فيقع فريسة وساوس وهواجس وشكوك وضلالات، تكشف عن عدم رضاه عن نفسه وعجزه عن التواصل مع الآخرين " (١).

ويحاول محمد الجمل في هذا النص التغلغل والغوص داخل شخصية " رأفت " - الشخصية المحورية للنص - وتحليل نوازع الانفصام الحادث له نتيجة لوجود دوافع عميقة للسلوك الإنساني لديه خاصة في أغوار نفسه ودروبها ودهاليزها المعقدة. كونتها عنده مسببات نفسية حدثت له في الصغر نتيجة للوضع الاجتماعي للأسرة وما صاحبها من تحولات حتمية خاصة فرضتها طبيعة الحياة التي عاشها الأب قبل الثورة وما بعدها، كما أن هذه المسببات أيضا كانت مزيجا من عقدة أوديب الكبرى، والشعور بالاضطهاد، والدونية الاجتماعية نتيجة لمعاملات والده للأسرة كلها خاصة أمه واضطهاده لها في بداية حياتهما الزوجية، ربما تجسدت وتكونّت وتشكّلت هذه العقد تحت عوامل ضغط عنيفة على الطفل " رأفت " منذ حداثة سنه، وبمرور الزمن تضخمت وتورمت مشكلته النفسية، واصطدمت مشاعره وهواجسه في مرحلة الصبا والمراهقة بمؤثرات داخلية وخارجية كونت لديه عقدا نفسية ظاهرة وخفية، مما زاد من حساسيته تجاه الآخرين وجعلته دائما ما يشك ويظن في كل شيء حوله، وانقسمت شخصيته الى شخصيتين متناقضتين إحداهما سوية تحاول أن تجد لنفسها مكانا على مستوى الواقع، والأخرى شخصية مختلفة تماما، مفرطة في حساسيتها تحاول أن تدرأ عن نفسها صدامات المشاعر والهواجس التي تكونت داخلها نتيجة عقدة الاضطهاد والخوف والقلق التي ترسبت بفعل الصدام مع عوامل كثيرة للقهر والتسلط والقمع الذي عاني منها في سني حياته الأولى، ولعل حالته تفاقمت شيئا فشيئا خاصة عندما كان يبحث عن مدينته الفاضلة داخل الواقع المحيط به، ولكنه لم يجد سوى مدينة مزيفة فاسدة يملؤها الزيف والانحلال والاستغلال، وهي أمور جعلته يغلق على نفسه ذاتها ويتقوقع داخلها، ومنذ هذه اللحظة بدأ مرحلة من التوجس والترقب والخوف بل ومحاولة الانتقام أيضا ممن يحاولون الأقتراب من مناطق معينة في حياته، خاصة ما هو مرتبط بجذور العائلة ومكاسبها الخاصة، فهو منفصل جسديا عن زوجته " جيرمين "، وعلاقته بأبيه كانت تسير من سيئ الى أسوأ، إذ ان جوهر الصراع في هذه المنطقة من النفس يتمثل في الشخص الذي يمارس ضد القوى المتسلطة عليه والتي قد تعوق نموه وحريته، وربما تجمعت هذه القوى في نطاق الأسرة في شخص الأب أكثر من أي شخص آخر، ويشير فرويد بأن الصراع قد ينشأ بين



الأب وابنه في بعض الأحيان، فالأب يحاول في مرحلة من المراحل السنية المحددة والتي تكون قريبة من الشيخوخة ابعاد ابنه وسلبه قوته انطلاقا من استمرارية سلطته على الأسرة كلها، والابن في هذه الحالة قد يضطر الى قتل أبيه كما حدث مع أوديب كيما يظفر بحقه في الوجود، وعندما مرض الأب وحل الأخ الأكبر " شهاب " محل الأب وحاول سلب رأفت حقه في الحياة، قفز الصراع الى ذروته فحاول رأفت قتل أخيه شهاب وسولت له نفسه ذلك، ذلك أن علاقته بأخيه كانت تكاد تكون شبه متوقفة ومقطوعه، فقد كان يشعر تجاهه بنوع من الكراهية لإستئثاره بكل شيء منذ الصغر خاصة رعاية الأبوين، وعندما علم رأفت بقيامه ببيع الفيلا موروث العائلة، ووطنها وحياتها ورمزها الباقي دون أخذ مشورته، حاول قتله، لقد كانت الحالة المرضية لرأفت تؤرق الجميع، وإن كان يبدو في بعض المواقف وكأنه في حالة عقلية وذهنية منظمة ونشطة وهو ما نستطيع ان نلاحظه بسهولة من خلال تعامله مع بعض افراد أسرته في بعض الأحيان، وأيضا في تعامله مع بعض زملاء العمل لحظات إثبات الذات، بل إنه كان أحيانا يستجيب لمراحل العلاج حتى يثبت لمن حوله أنه إنسان طبيعي للغاية، إن هذا التناقض الذي تظهر به شخصية " رأفت " في نسيج النص هو محور التأرجح بين حالته السلبية والأيجابية في تعامله مع المجتمع في البيت والعمل، وهو ما انعكس أيضا على نزوعه الى العزلة والفوضى واهمال العلاج في بعض الأحيان خاصة الكيماوي منه، كما أن ثمة صراعاً خفياً كان ينشب أحيانا بين ذاته وبين الظروف المحيطة به خاصة تاريخ أسرته الذي استطاع أن يتتبع جذورها الأصلية ليعرف منه هذه السمات الحسية المتواجدة في بشرة الأسرة وبنيتها الجسدية، العيون الزرقاء والشعر الأصفر والبشرة اللبنية الملساء وهي أمور كانت تقض مضاجعه لاعتقاده بأنها علامة من علامات الزيف والاستغلال، و أصحاب هذه الجينات لا يتمتعون بأي نوع من الأنتماءات للواقع المعيش للمجتمع، لذا كان " رأفت " يرفض من يمتلكون هذه السحنة، ويمتنع عن التعامل معهم، وهو يقف من أصحاب هذه الجذورالعرقية الغربية موقف المستريب، انطلاقا من عدم انتماء الأصول الاستيطانية لهم لأي شيء، خاصة ما يرتبط بافراد الأسرة من جوانب خفية يحاول الكشف عنها بأي طريقة. فالنفعية والمصلحة تحكم العلاقات بين كل افراد الأسرة منذ مرحلة الجدود الذين جاءوا مع محمد على باشا أثناء وفادته مصر بعد الحملة الفرنسية، والتداعيات التي مرت به أحوال الأسرة منذ هذا الوقت حتى وصول الحال بها الى ما هي عليه خاصة بالنسبة لوالده الذي تحول تحولا كاملا بعد قيام الثورة، من النقيض الى النقيض على أثراعتقاله وسجنه، وعندما افرج عنه كان قد تحول الى حالة من عدم الأنتماء تجاه كل شيء بل إنه أصبح مرشدا للسلطة يكتب لها التقارير عن

الأصدقاء وغير الأصدقاء : " كان أبي ثوريا قديما.. اعتقله الانجليز أثناء أحداث القنال عام ١٩٥٠.. اعتقلته الثورة أثناء مظاهرات ١٩٥٤.. عندما ضاق به الحال تلقفه ضابط المباحث مرسي ليصبح عميلا للنظام. انقلب على ثوريته واصبح يعمل لحساب نفسه.. أصبح عميلا مزدوجا، يعمل لحساب السلطة، ولحساب الشركات الأمريكية الثلاث التي عمل بها " (٢).

لذا كانت شكوك رأفت وتمرده يأخذه بعيدا تجاه بحثه عن الانتماءات الحقيقية للأسرة منذ أن تزوج جده الأول من فتاة رائعة الجمال لها أصول تركية، وأورثها كل أرضه وعقاراته حتى وصل الميراث الى الخمسين فداناً التي ورثها الجد الأخير الذي تزوج هو الآخر من فتاة تصغره بخمسة وعشرين عاما احتكرت الأطيان لأبنائها التسعة، وتبتعد الأرض عن ماهر الأب فترة من الزمن، حتى تنجح الأم أن تعيد شراء هذه الفيلا في منطقة كفر عبده وإعادتها الى محيط الأسرة مرة أخرى من هنا بدأت عقدة رأفت تتشكل وتتنامى تجاه العنصر التركي الذي يعتقد أنه أس البلاء في الأسرة على المستوى الخاص والعام، لذا فإنه انفصل عن زوجته جسديا بسبب اعتقاده أنها لم تبح له بأصولها التركية، كما كان يحقد على " شافكي " زوجة اخيه شهاب لنفس السبب، كما إنه شعر بأن انتماءه الى الأرض المرموز لها بهذه الفيلا المقامة عليها ميراث الأسرة هو كل حياته. ولعل الواقع الرمزي لهذا الميراث هو الذي دفعه الى التمسك به واللجوء الى كافة الوسائل للمحافظة عليه لأهميته التاريخية والأجتماعية والإنسانية، ولعل أيضا عملية تكشف أفكار رأفت، وتمرده على كل من حوله، ووقوفه أمام كل من يحاولون استلاب واقعه حول هدم الفيلا واقامة " مول " مكانها هو الذي جعله يقف موقفا صلبا، من خلال تمسكه بمنطقه الخاص تجاه رفض كل أعمال الزيف والتهرؤ التي يقوم بها نفر مستغل من اصدقاء الأسرة ولا شك أن صلابته واصراره العنيف على مواجهة هذا الموقف الرامي الى عدم موافقته على هدم الفيلا واقامة هذا المشروع عليها هي التي كانت تدعم سلوكياته تجاه الآخرين الذين يحاولون مهادنته بكل الوسائل لحاجة في نفوسهم، ولاشك أن شخصيته في النص تقف موقف الناقد والباحث عن وسيلة للخروج الى جيز الحرية بعيدا عن هذه الشبكة العنكبوتية الهائلة التي كانت تحاك خيوطها حوله : " انها حساسية عظمى، انها كناية عن شبكة عنكبوتية هائلة ضمت خيوطها من نفس الخيوط الحريرية المعلقة في حجرة الوعي، تقتنص في نسيجها كل ذرة يحملها الهواء. انها جوهر الذهن بالذات، وعندما يكون الذهن تخيليا واكثر من ذلك عندما يصدف ان يكون صاحبه عبقريا فانه يستجمع اضأل نأمات الحياة وسكناتها، ويحيل خلجات الريح بالذات الى مكامن يستوحيها ويستنبط منها الوعي " (٣). هكذا كان رأفت وسط مهب الريح الهائجة التي تجتاح المكان والزمان المحيطين به. ولكن حالته المرضية سرعان ما أخذت منطقا جديدا نحو التحسن، حينما توغلت داخلها عناصر مساعدة أخذت في الاهتمام بخيوطها العصبية، وقد نجحت هذه العناصر فيما لم ينجح فيه العلاج الكيماوي أو النفسي.

ولا شك أن ثمة قطاعات ملغزة في التجربة الإنسانية لهذا النص تحتاج منا الى وقفة لتحليل شفرات نسيجها، والوقوف أمام فرضيات حسها الخاص في منطقة الشعور واللاشعور حيث الواقع السري للفرد هو الرابض هناك وهو الذي يحرك الفعل ورد الفعل لدى الشخصية في كل جوانبها الانسانية تجاه نفسها وتجاه الآخرين، ولأن الواقع هو الذي يفرض نفسه على هواجسها الشخصية ورؤيتها للعالم المحيط بها، لذا كانت شبكة العلاقات التي كانت تربط رأفت بمن حوله من شخصيات هي المحك الرئيسي لتطور حالته المرضية سواء بالسلب أو الإيجاب، فقد لعبت شخصية المرأة دورا كبيرا في هذا المجال لما كان فيها من ملامح أنثوية وأمومية تذكره بأمه التي افتقدها، فزوجته " جيرمين " التي ترك لها منزل الزوجية هي صورة لأمه التي تركته فترة من الزمن عند احدى قريباته ولم تسأل عليه خلال هذه الفترة مما ترك في نفسه ندوبا وبصمات هامة انعكست بعد ذلك في تعامله مع النساء في مراحل متقدمة، لذا فإن أول محك له مع زوجته جعله يترك لها المنزل ويقيم مع والده في فيلته بكفر عبده، كذلك المهندسة " سها " التي تقيم مع والده تحت مسميات عديدة، صديقة ومديرة شؤون منزل وغيرها، هي في نظره صورة متناقضة للمرأة لأنها هي الأخرى سمحت لنفسها أن تحل محل أمه عند أبيه في هذه السن المتقدمة بالذات، لذا كان موقفه منها موقف الضد، وكثيرا ما كان يعنفها ويلمزها بكلمات جارحة ويحاول إهانتها، كذلك كانت العلاقة الخاصة والتي تربطه بالعديد من الشخصيات المتأرجحة بين حب الذات والبحث عن الجاه والسلطان عند الآخرين بشتى الطرق أمثال " أخيه شهاب، وأصدقائه مروان، هاشم، فريد مرجان، أدهم طايل " وشخصيات أخرى تحمل قدرا كبيرا من الأصالة والقيم وتبحث عن ذاتها وحريتها وعن الحياة النقية في صورتها السامية أمثال " جيرمين، سها، أنيس، نجوي، الدكتور فتحي " ولعل العلاقات التي ربطت بين رأفت وبين هذه الشخصيات جميعها كان يحكمها طبيعة المكان والزمان الذي يحمل داخله كثير من سمات العصر الغالبة عليه الماديات ومظاهر الحضارة الغربية المتهرئة، كما يحكمها أيضا منطق الدولار، ولغة السوق التجارية، وغيرها من مظاهر الحداثة والعولمة والمصطلحات العصرية السائدة، وقد كانت هذه المظاهر كلها هي المحرك لكثير من الأزمات والارهاصات المتواجدة على مستوي هذا الواقع في هذا المحيط الضيق من الإشكاليات المطروحة على الساحة التي انتخبها الكاتب بدربة متناهية، وهي أيضا الإشكالية المعقدة التي كان لها تأثير كبير على كل من هذه الشخصيات المطروحة في النص والمتحكمة في سلوكياتهم وتحركاتهم السلبية والإيجابية تجاه شخصية رأفت التي تمثل البؤرة المنتقاة والموضوعة على مائدة البحث في هذا النص السردي السيكولوجي، لذا نراه دائما يسجل خواطره نحو هذا الفساد وهذا الزيف الذي يغلف المجتمع بما فيها أسرته وجذورها القادمة من الخارج في دفتر سماه " دفتر الأحوال " وهو سجل لذاته، يبوح له بكل ما يجول بخاطره من تداعي لوعيه النفسي والإنساني، ويسجل فيه كل ما يعن له أن يندد به سلوكيات الآخرين ويعريهم ويكشف مساوئهم وممارساتهم، لذلك كان رأفت دائم التشكك من كل من حوله، يتمرد عليهم وعلى سلوكياتهم وتوجهاتهم الخفية، وهو في ذلك إنما يرفض الواقع المزيف المبني على النفعية والمصلحة دون الاهتمام بالمبادئ الانسانية المكونة لانتماءات الانسان تجاه الواقع الصحيح للحياة بقيمها الأصيلة، لذا تبدو شخصية رأفت متناقضة تماما مع باقي الشخوص المحيطة بها، يبدو ذلك من حواره مع صديقه أنيس الذي بدأ يتقرب إليه :

– أنت تحتج على مظاهر عدم المساواة والتنافس والصراع والقوة، بخلق عالمك الداخلي الخاص، الذي هو من صنعك، والذي يبدو خياليا مفككا، غير مترابط

التفكير.. أنت تريد أن تبلغنا رسالة، ولكن البلاغ يأتي في صورة مشوهة، تفتقد عمليات التفكير السوية.. أنت إذن تسمع صوت نفسك ولا يسمعك أحد.. أنت صاحب رسالة ينقصك التعبير عنها بطريقة يفهمها ويتقبلها الآخرون.

- أظنك تفهمني وتتقبلني.
- وماذا عن باقي البشر؟!
- يكفيني صديق واحد.
- هذا لا يخرجك من أزمتك.. لا يوجد بين عقليك الساكنين في جسدك الواحد.
- ماذا تقصد؟ بدأت أرتبك.. أتوتر.
- عقل واع يعبر عن نفسه فيما تكتبه في دفتر الأحوال.. وعقل جامح يلفق الحائق، ليشعر بأمان زائف، لا يصمد للامتحان، ولا يحقق تواصلا مع الناس "(٤).

كما يبدو ذلك أيضا مع شخصية الأب " ماهر " الذي انقسمت على نفسها في شخصيتي ابنيه شهاب ورأفت، فشهاب يمثل شخصية الأب بعد التحول من النقيض الى النقيض، من حالته الثورية الى حالة المصلحة الشخصية، فهو نفعي يحكمه منطق السوق وحديثه كله حول المشاريع والمال والجاه والثروة، وهذه شخصية الأب ماهر بعد أن ترك وراءه المبادئ والقيم والمثل العليا الذي كان مؤمنا بها قبل اعتقاله في بداية عهده بالثورة، أما شخصية رأفت فيبدو من تصرفاته أنه قد ورث من أبيه كل القيم والمثل العليا التي عليها في شبابه وقبل اعتقاله ودخوله سجن السلطة وسجن الذات، لذا فإن هذه البؤرة الانتمائية تؤرقه وتسبب له هذا النوع من الانفصام في شخصيته فالواقع الخارجي الآن هو واقع نفعي أما واقعه الذاتي فهو يطمح فيه الى الانتماء الى الحق والخير والجمال، والبحث المضني عن الحرية والراحة والأمان وسط مجتمع مادي نفعي يتكالب حول المادة والثروة بأي وسيلة من الوسائل، ولعل هذا هو ما سمي : " تعارض مطالب الشعور واللاشعور في نفس الإنسان، تغلب مطالب أحدهما على الآخر بما يضمن للإنسان مثل تلك اللحظات السعيدة التي عبر عنها " فاوست " في مسرحية جوته الشهيرة، كان ذلك هو الخير. وقد يتحقق هذا الخير من خلال عمل يبدو لنا حين نزنه بمعاييرنا التي نستمدها عادة من الشعور عملا شريرا، إذ يكون مصدره في مثل تلك الحالة هو المستوى اللاشعوري. لكن " جوته " كان يرى أن النشاط الذي يبغيه الشر يحقق الخير عن غير قصد، " لأن هذا الشر الذي يصنعه هذا النشاط هو في رأيه أقل من الشر الذي تخلص (العالم) منه. إنه الجراح الصارم أمام مرض الحياة " (٥).

إن شريحة اللحظة النفسية في رواية " غيبوبة بدون جنون " هي تلك الوقفة التأملية التي تمتزج في شخصية " رأفت " بما يدور حوله من ممارسات ومواقف تتحدى مشاعره ورؤيته الخاصة للذات والعالم لذلك فهو ينظر لها بمنظار الإدانة لكل من حوله ولكل من يصطدم بهم في واقعه المعيش في البيت في العمل في الشارع في كل مكان وزمان يتواجد فيه، بل ويتهم كل من حوله باتهامات تبدو نسبية الى أبعد الأحوال، وقد كان تأثير هذه المواقف



على افراد اسرته كبيرا للغاية، ولعل والده كان أكثر الناس تأثرا بحالته، بل إن الغيبوبة التي انتقلت اليه من هذا المناخ النفسي كانت من تأثير حالة ابنه رأفت : " بدا ساخطا مستفزا وهو يحكي، يشعر انه مشتبك مع رأفت في معركة وهمية في ساحة فضاء. معركة ذات دوافع كاذبة، ليس لها أهداف ولا نتائج، يسمع طحنا ولا يرى دقيقا، يشعر أنه يشتبك مع رأفت في معركة طواحين هواء، لا ترفع ماء من بئر الهواجس والضلالات، بدا متحدثا عن همومه ومتاعبه اكثر من حديثه عن رأفت، كأنما أصبح يمر بأزمة نفسية أشد خطرا ووطأة من أزمة رأفت. بدأ يخاف على نفسه، يقلق مما يعتريه من توترات واضطرابات. لا يعرف متى ينفض الاشتباك"(٦).

لعل عملية الإدراك والمعرفة التي تنطوي عليها نظرة " رأفت " للحياة هي التي تجسد له رؤاه غير المتوافقة مع عالمه الخاص ومع نظرته للحياة بصفة عامة.

إن اللحظة الزمنية الحاضرة في شخصية رأفت هي ذات اللحظة التي توزعت في اتجاهين متضادين، اتجاه إيجابي يوظف فيه قدراته العقلية العالية خاصة ما يتصل بالرياضيات التي حصل على أعلى الشهادات فيها من جامعات امريكا، واتجاه آخر سلبي ومرضي يشعر فيه أن الكل يقفون فيه موقف الضد، لذلك فإن العزلة الكفكاوية التي وضعها حول نفسه جعلته دائم التوجس والخوف حتى استجابته للعلاج كانت هي الأخرى محل تأرجح ما بين رغبته في الشفاء وثقل ما يدور حوله من صراعات ينوء عن حملها كاهله، لذا كانت محاولات أنيس الكاتب المسرحي الذي بدأ في التقرب اليه، وأيضا محاولات سها في استخدام اسلحة المرأة في جذب رأفت الى مرحلة جديدة لإخراجه مما هو فيه هو الجانب الإيجابي للخروج من وهدة هذا الصراع الناشب داخل عقل رأفت، استخدم أنيس اسلوب الحوار والاقتراب الحذر من رأفت ودفتر أحواله المليء بالتكهنات والخواطر والتداعي الحر لكل ما يجول برأسه، أما سها فقد استخدمت سلاح الجنس لتعود به سليما معافى الى حظيرة المجتمع، كانت سها قد وضعت يدها على سبب الداء لذا فإنها استخدمت عقدته في حل عقدته، استخدمت عقدة أوديب في حل الأزمة من اساسها، وعن هذه المحاولة كتب رأفت في دفتر أحواله : " أنت تقف على حافتين.. حافة الجنون وحافة السواء.. حدة الوعي مرة، وشطط الجنون مرة أخرى.. المسائل تتداخل في رأسي الى درجة الفوضى الشاملة.. ليس هذا ما أقصد كتابته اليوم.. هناك شئ يحتاج الى تفسير فيما جري بيني وبين سها.. الكتابة تساعدني على ضبط الفوضى الضارية في رأسي.. اقتحمتني بجرأة لا تصدق.. مؤهلاتها تغذيها عن شخص مثلي.. خمنت أنها تدعوني لميزة ليست في غيري.. تظاهرت بأنني مغلوب على أمري.. أردت أن أعيد تجريب نفسي لعل المعجزة تحدث.. لم تحدث المعجزة.. كرهت نفسي أكثر مما كرهتها.. كدت أطردها من الحجرة.. أهينها.. ليس هذا أهم ما في القصة..

عندما تحدثت معي بعد النكسة، انقلب بغضي الى محبة نقية خالصة.. نادرا ما تنتفض مشاعري.. يتهموني بجمود المشاعر.. تمنيت أن أحضنها مثلما احتضن أمي.. اجتاحني حنين جارف نحو أمي.. رأيت فيها أمي.. لم أشعر أثناء الجماع أنها تبغي جنسا.. كانت تمد لي يد العون.. تساعدني على التخلص من عجزي المتوحش "(٧).

لقد تمثلت شخصية رأفت في تعاملها مع المجتمع المحيط بها من خلال المؤثرات الخارجية التي تأتي اليها إما بدوافع مقصودة أو غير مقصودة، لذلك كان تأرجحها الداخلي يعكس مواقف خارجية تأتي اليها ممن يحيطون بها، فعندما تكون هذه المؤثرات سلبية المنحى، كانت الشخصية تتمرد على نفسها وعلى الآخرين، وعندما تكون المؤثرات ايجابية تبدأ نظرتها الى الحياة الإنسانية تتحسن، ولعل ما كان يكتبه رأفت في دفتر الأحوال كما كان يسميه وهي بمثابة مذكرات يبوح فيها بكل ما يعن له من داخله أو خارجه، وهو أيضا يعتبر من قبيل تيار الوعي والمونولوج الداخلي الذي يبوح به رأفت الى ذاته وهي الوحيدة المطلعة على هذا الدفتر الذاتي الذي يحوي نفسه وحياته وما تنطوي عليه المؤثرات التي دفعت بحالته المرضية الى هذا التأرجح النفسي ما بين ازدواج الشخصية والشخصية العصابية المأزومة. إن المزاج الذي تلتقي فيه طبائع النفس عند رأفت إنما هو الكآبة والشك الذي وصل به الذروة، ولكن هذه الذروة سرعان ما بدأت في التلاشي تدريجيا بعد أن استجابت لها نفسه بتدخل أنيس وسها في عملية مجازاة النفس ببعض المهدئات الإنسانية تجاه حالته، اقتراب أنيس منه بطريقة إنسانية جعلته يأنس له، ويقترب من شخصيته ويحاول التأقلم معها، وكان أنيس ذكيا في تعامله مع حالة رأفت، فقد بدأ بطريقة فنية وإنسانية تحكمها التجربة والفكر في إذابة كل عوامل الاثارة لديه؛ وإبعاد شبح التأثير السلبي لحالته، لذلك استجاب رأفت لشخصية أنيس وبدأ معه مرحلة من الصداقة الجميلة جعلته الى حد ما يقترب من حدود الاستجابة للعلاج، كما نجحت سها أيضا في تكييف حالة رأفت وجذبه اليها، لا للاستئثار به ولكن لإعادته الى زوجته مرة أخرى صحيحا معافى حتى لو أدى ذلك لاستخدام الجنس، وهو ما فعلته معه حتى يستجيب للعلاج النفسي المفروض له : " تنبه الى وجود سها أمامه، وهو يجر خطا تحت الكلام. لم يشعر بها عندما فتحت باب الحجرة ودخلت ووقفت أمامه بضع دقائق. طوى الدفتر بسرعة، أدخله في درج المكتب.

- منتصف الليل.. هل ما زلت مستيقظة؟.. البيت كله نائم.. ما سبب الاقتحام؟.. خير ان شاء الله. قالت بهدوء مستفز لا يقبل التراجع :

- جئت أقدم حلا لمشكلتك.. لم أعد أطيق تصرفاتك الغريبة.. قبلت التحدي.. أنا أمامك الآن.

تنبه فجأة أنها ترتدي قميص النوم. بلا " سوتيان " شعرها مهوش مفروش على كتفها. اجتاحه شعور بالإثارة لا يقاوم. القميص يظهر بعض تقاطيع الجسد. كاد ينقض عليها ويرميها فوق السرير، لولا خشيته من الارتخاء المحبط. تسارعت دقات قلبه. خيل إليه أنه يعرق في فصل الشتاء.. جحظت عيناه. اصطكت أسنانه.ارتعش لسانه لدرجة العجز عن الكلام. قال بتهتهة :

- هل عندك حل لمشكلتي؟ ما هو؟ كيف التحدي؟ لا تقولي إنك وقعت في شباك حبي.

- لم آت للحديث عن الحب وآهاته.. أمامك امرأة ناضجة.. ماذا تفعل؟

قال بمزيج من الرغبة والعجز.. باحباط قاتل مدمر..

- عندي مشكلة.. السكة غلط.. لا تستسلمي لضعفك فتندمي.. حاجتك ليست عندي..

- كيف تعيش بدون امرأة؟! ألست رجلا.. أعرف أن جهازك سليم.. تحرك يارجل " (٨).

خلال هذا الصراع الذي دار بين رأفت وسها، هو في قمة عجزه، وعدم ثقته بنفسه، وهي في استثارتها له بهذه الطريقة، كانت الطريقة الوحيدة لفرض الأمر الواقع على حالته المرضية، إن إنتاج الثقة في نفس رأفت كانت مهمة شاقة للغاية وجعله ينتقل من حالة السكون، حالة اللافاعلية الى حالة الفعل الصحيح كان هدف كل من أنيس وسها، وأيضا زوجته جيرمين الذي ما فتئت تحاول محاولاتها الأخيرة في الوصول إليه، وإعادته الى بيتها وابنها نادر الذي كان دائم السؤال عن والده، لذلك كان الطموح المتشوف في هذه الحالات جميعها هو محور الالتقاء والصراع في نفس واحدة، وقد وجد رأفت نفسه في خضم هذا الصراع، ومع عوامل أخرى خارجية سببت له نكسة قوية حين اكتشف أن شقيقه شهاب تصرف في الفيلا رمز العائلة والوطن والأنتماء بالبيع الى اصدقائه الباحثين عن الثروة والجاه دون أن يعيره أي أهمية، وتتكرر قصة قابيل وهابيل مرة أخرى في هذا النص ويبدأ الصراع الذي تغذيه الأهداف في ميدان الواقع قوتان متصارعتان، قوة خفية مقنّعه وقوة ظاهرة، سواء كان ذلك في الجنس أو في غيره من وسائل الصراعات الإنسانية، " : فرب شخصين يملكان قوة جنسية واحدة، ثم تظهر هذه القوة الجنسية في سلوك أحدهما سافرة نشطة بلا وسواس، في حين تظل لدى الثاني كامنة مختبئة عليها قناع يخفيها عن ذي العين البصيرة، ويرجع هذا الاختلاف أولا الى أن القوة الجنسية لدى الأول (كازانوفا، لافونتين) لا يلجمها الترجيع البعيد كما يلجمها لدى الثاني، ولكن يمكن أن يرجع هذا الاختلاف أيضا الى أن القوة الجنسية لدى الثاني تعوقها خصائص أخرى من خصائص الطبع " (٩). وهذا هو سر ما اقدمته عليه سها في الوصول الى حالة من فك إشكالية الجنس لدى رأفت حتى يعود الى حظيرته السوية دون أدني خسائر، لذلك فهي أقدمت على تقديم نفسها اليه بهذه الطريقة الفجة محاولة معه فك عقدة أوديب بعقدة أوديب ذاتها.

شريحة اللحظة النفسية في الرواية هي الوقفة التأملية التي تمتزج في شخصية البطل والممارسات التي تتحدى مشاعره

الهوامش

(١) مقدمة الرواية ص ٥

(٢) الرواية ص ٦٠

(٣) القصة السيكولوجية، ليون ايدل، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩ ص ٤٤

(٤) الرواية ص ٤٥

(٥) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣ ص ١٦٨

(٦) الرواية ص ٨٨/٨٩

(٧) الرواية ص ١٤٤/١٤٥

(٨) الرواية ص ١٢٨

(٩) علم النفس والأدب، د. سامي الدروبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١ ص ٢٧٤

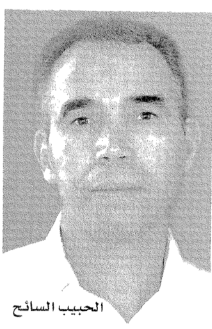
"البهية تتزين لجلادها" للحبيب السائح

د. عبد الله أبو هيف- سوريا

نشر القاص والروائي الجزائري الحبيب السائح مجموعته القصصية الأولى "القرار" بدمشق عن اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٧٩، ثم أصدر مجموعته الثانية "الصعود نحو الأسفل" بالجزائر عام ١٩٨١، وروايتيه "زمن النمرود" (١٩٨٥) و"ذاك الحنين" (١٩٩٨) بالجزائر أيضاً، ثم عاد ونشر مجموعته القصصية الثالثة "البهية تتزين لجلادها" عن اتحاد الكتاب العرب (دمشق ٢٠٠٠). وهذه هي حصيلة كتابة ربع قرن من القصة والرواية، وإذا لاحظنا أن الحبيب السائح لا يطوّل نصوصه السردية القصصية والروائية، أدركنا أنه مدقق ومجود في هذه الكتابة، ولربما كان ذلك لاهتمامه بالتعبير الاجتماعي والتاريخي عن المأساة الجزائرية في تحولاتها القاسية الصعبة، ويؤيد ذلك تحليلنا لمجموعته القصصية الأخيرة.

من الواضح أن عنايته الشديدة بالتعبير الاجتماعي والتاريخي جعلت سرده عصياً على التجنيس الأدبي في بعض النصوص، لأن كتابته، في هذه المجموعة القصصية، تندرج في غالبيتها، في طبيعة النص السردي الوجداني الواصف لذات مؤرقة ومتوجعة لما يحدث في الجزائر المبتلاة بالقتل والموت المجاني، فتتسرب النصوص السردية في نسق حكائي ما يلبث أن يتداخل مع نسق غنائي تفيض على حوافه اللغة المجازية عن بنية فنطازية تتطوح في أمداء الخيال المجنح، أو تتكسر على جنبات واقع مؤلم. إنها تنويعات لوقائع تنطبع على صفحة وجدان مأزوم في صوغ حداثي يتشظى فيه الزمن، وينكسر السرد، وتتباعد الأمكنة، وتتقارب سوى صوت راو مضمر معذب مما يحدث، ومما يرى.

يصير السرد عند الحبيب السائح إلى نجوى ذاتية أقرب إلى المرثية الحزينة لحال الجزائر الدامية حين تختزل محنتها



الحبيب السائح

في دوامة الشجن القومي الصريح، على أن القاص يمتلك مقدرة طيبة على تثمير هذه النجوى أغراض السرد الدالة. وتكاد القصص جميعها تشكل وحدة سردية حول التأسي لحال الجزائر المروعة، وقد وضع الحبيب كلمة مفتاحية في مطلع قصة "أحزان الحي السعيد" هي تعزية بصريح العبارة إزاء ما يجري من أهوال "فلم يحدث أن دفنت سعيدة أبناءها خشية أن يطلع النهار، فكيف أقتلع هذا الألم من قلبي فأعلقه على كبدي؟" (ص٥).

وليست القصة بعد ذلك إلا عزاء مؤثراً على لسان أخت فقدت أخاها خالداً في حمى القتل المنتشر، إذ ترتفع نبرة السارد الشجية في استرسال النجوى القاهرة إدانة للقتلة: "ولكن الفتيان لم يتفرقوا. وبما تبقى لهم من هواء في رئاتهم هتفوا: عينوا القتلة" (ص١٥).

ويستكمل الحبيب السائح تنويعاته على مناخ القتل والإرهاب في قصة "الخوف"، فقد صار الفضاء مثقلاً بالإحساس المرير بالنهاية:

"يحس عبد الله في ظهره، ولا يلتفت كيلا يرى فيضان نبع دمه. ثكلى تطعم ثديها رصاصات، وأرملة تحفر وجهها بخنجر، ويتيم يبحث بأصابعه عن دمعة في عينيه شربتها شظية تفجير" (ص٢٣).

ويمعن السائح في تصوير مناخ القتل المجاني الذي غطى الحياة اليومية في قصة "شجر فقد ظله"، ويعمّق شجنه في نجوى مفتتح قصة "صديقي الذي غادر" بقوله: "عبث أن تعيش كي تموت. ولكن حمق أن تعيش كي تموت قبل الأوان" (ص٤١).

ويوغل في وجدانياته عن الإرهاب المدمر لكل شيء في قصة "رسالة بريدية لم تبعث"، حين تصير القصة إلى خطاب ذاتي موجع "إنه لشر عظيم وبأس مستديم أن تدمر هذه الحياة الرائعة في هذه الجزائر الجميلة، وأن تُرى شناعة الفعل في سلبية قاسية فلا توقف" (ص٥٥-٥٦).

ويغطي الحزن الشامل على المدينة الغارقة في الموت من خلال ذكرى سيدة الحي يامنة التي تندغم في صورة المدينة في قصة "يامنة":

"وأنطوي في زاوية وحدتي محاصراً بدمهم جميعاً، تستبكيني وجوههم النابتة منه عليقاً يعرش في ذاكرتي، فأصرخ بحثاً عن وجه أمي متسلقاً جدار عزلتي، علني أراقب من سوره وجه يامنة فأجد مدينتي غائبة" (ص٧٤).

ولعلنا نحلل قصة واحدة مثالاً لأسلوبية الحبيب السائح، فثمة إدانة شاملة نحو العبث الخانق للوجود في القصة التي تحمل اسم المجموعة "البهية تتزين لجلادها". ينتظم النص السردي في استرسال الراوي المتكلم عن جنازة ينفتح معها السرد إلى وصف صريح للشجن الناتج عن الرعب المنتشر حيناً أو الاشتغال الرمزي عن الأذى المحدق بكل شيء حيناً آخر. تبدأ القصة بوصف الموكب الجنائزي الكبير بعدد سياراته، ووصف حالة الراوي المشارك في الفعل: "وأنا وحيد منعزل، ضخم بأعداد المعزين، انتظر قدري، مهيب

بإطباق صمته، وكل شيء في داخلي يرحل، آخره يندفع عند مجموعة البيوت الواطئة في سفح الجبل المحمر الكف" (ص٧٧).

على أن هذه الافتتاحية السردية تتفرع إلى حوافز أو أفعال قصصية كامنة أكثر مما هي ظاهرة:

- أخته التي قضت، ثم جاء الاستقلال، ولا يعلم قبرها، والبحث في المقبرة عن شاهدتها وما يفضي السرد عليه من ارتجاعات وقائع ورؤى وأحلام، وقد داخلتها صور الرعب أمام الإرهاب وفظاعته كمثل قوله: "بحثت عن شاهدة تحمل اسم أختي، ماتت أو قتلت أو استشهدت قبل أن يدخل الرخام المقبرة، تنتظران جسداً نهشت رشاشات الكلاشينكوف من صدره وبطنه، وأنا يحسك أمعائي خوف جبان، قبل أن يطلق عصفة واحدة من مسدسه الرشاش" (ص٧٧).

- ذكر زوج أخته المكروه.

- ذكر جريمة قتل وبحث الأم عن وجه ابنها المقتول.

- زيارة سوق القرية وواقعة دم أخته الذي سال ثلاث مرات.

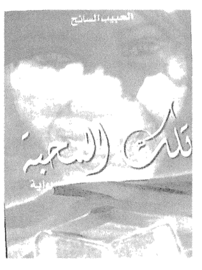
- فعل الاغتيال المبهم الذي يغطي على المشهد فيما سماه "عرس الرصاص" (ص٧٩)، قبل أن يغادر الفاعلون إلى الجبال.

- تعليق مراسل التلفزيون على مشهدية الموكب الحزين الممتد إلى أعماق الراوي: "والموقف رائع بحزنه، لا يفوق حزني، وهو يقطع وسط المدينة، والكلمات التي تترجرج تأبيناً تنبت شعراً في قلبي يشتعل دماً ليس للرجال الحاضرين، في المقبرة أن يكفكفوه، لم يبك أختي أحد، ليس من صفات الله الحنان؟" (ص٧٩).

- وطأة الإرهاب في إهاب الموت على والد الضحية القعيد في كرسيه المتحرك.

- مراسم الدفن والتأبين وصلاة الغائبة.

- استعادة لحظة الضحية والجلاد: "ما الذي رأت أختي في يد جلادها، كيف نظرت



إلى ربّها، أي رعدة هيأتها؟ لبرودة النصل، لخرس الحديد الأسود فاغر الفوهة، ناراً، والموت واحد" (ص٨١).

- الالتفات إلى معان أخرى ضمن فعالية الترميز في دواعي فعل القتل المجاني: "واسمي خزيي، ومدينتي عاري، وهذه السماء غمي، وأختي همي، وتراب الأرض هذه معدن في قدمي، أبرئني من صفة ومن نسب، ومن هوية ومن وجود ليست حياتي جديرة بهما، يرميني في لجة ماضيّ، تمضي إلى سحقها، فإذا عدت فإنما لأسير علامة شهادة على إنسان يؤدي آخر فعل له في مدى انهياره" (ص٨٢).

- تصاعد نبرة الرثاء في اندغام السرد بلغة الوجدان: "فهو قدري أني جئت هذا الزمان الكنود أبغي عزته المفقودة، وتسقط رأسي في هذه المدينة الجحود، فأرعب، أرهب، وأعزل من كلّ شيء عن أي شيء، حتى لا سبيل تبدو في أفقي، والمطالع مغلقة" (ص٨٣).

- تقرير حال القتل: لوعة صورة ابنة أمه المغدورة، أخته المقتولة، لوجه ابنها الشهيد، حتى إنه صار يغبط الذين لم يولدوا بعد، والذين لن يروا نور ظلمته أبداً في هذه المدينة المخبولة: "يقدد كبدي أن أشهد وجه الهمجية، وأراني حيالها أوهن من خيط عنكبوت" (ص٨٣).

- الاعتراف بالذل في ضمير الراوي مما يشهد على جرائم القتل المجاني: "يستكثرون عليّ هوائي، ويلمّون أصابع أيديهم على الحديد ناراً أو حزاً" (ص٨٤).

- وصف الذات المهيضة الجناح ذاتاً عامة مؤرقة نحو استتباب الترميز، فالضحية هنا هي الجزائر المدماة: "كذلك تكتب لأختي، وقال الحكيم. الشهداء لا يغسلون، هم الحياة، ولا تتلى عليهم الآيات، هم الشفاعة" (ص٨٥).

- استعادة فعل القتل، بينما أخته "وحيدة في جوف الصمت والجلاد والشاهدين" (ص٨٧).

- استعراض حالات قتل أخرى: اغتيال ثلاثة مواطنين في الضاحية.

- الاستغراق في مدى الإيمان وطقوسه في مواجهة غراب الموت المنتشر.

- الالتفات الترميزي إلى شجن الإرهاب: نبأ اغتيال عشرة مواطنين آخرين، من بينهم عون أمن ودركي وقاض وصحفي ومجاهد (ص٨٩).

- كمال التوهم في ترميز الذات العامة: "وأختي يجب أن تكون فائقة الجمال، بهية تزينت لجلادها" (ص٩٠-٩١).

- الإفصاح عن دلالة الترميز الفظيعة في بعدها التاريخي: "منذ نيف وأربعة عشر قرناً أنوء بانقهاري، وفي كلّ حول انتظر نجمي.. لانبذن في الحطمة" (ص٩١).

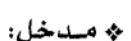
- خاتمة المرثية لحال الجزائر: "ضحك جلاد أختي أو قهقه أو صرخ، غير أن الرشاشات انتحبت نار دمع لدم كيما تنتشي الحماقة" (ص٩٣).

ولا يخفى أن التحفيز غدا واضحاً في تأنيث المعنى أو تجنيسه بتوكيد العلاقة بين أخته والجزائر.

قصص "البهية تتزين لجلادها" سرد مفتوح على محنة الجزائر الدامية الذاهبة في القتل والإرهاب المجاني، على أن مهارة مؤلفها السردية تجعل من هذه القصص مرثية تتلفع الخطاب القصصي، وتوازي بين صوت النجوى الموجع وأصداء التاريخ الشاحبة والحزينة.

بوجمعة العوفي - المغرب

دراسة:
ظواهر من الجمالية المسرحية:
(المسرح الملحمي.. مسرح القسوة.. المسرح والشعيرة.. المسرح والأنثروبولوجيا)



❖ مدخل:

عرفت التجربة المسرحية العالمية منذ نشأتها إلى الآن العديد من الظواهر المسرحية وأشكال التجديد الفني. سواء بالنسبة لأفكار وصيغ مسرحية (جمالية وإيديولوجية) جديدة اقترحها أصحابها من المسرحيين كتطوير ممكن لأشكال التعبير المسرحي الموجودة، أو بالنسبة لممارسات فرجوية وطقسية أخرى كان هذا المسرح قد ارتبط على الأصح بوجودها منذ العصور القديمة، كالشعائر الدينية وأشكال احتفال الإنسان في أعياده ومناسباته الدينية والدنيوية. وقد ساهمت هذه الظواهر المسرحية (باعتبارها تطورات وأبحاثا في الجمالية المسرحية) كالمسرح الملحمي لبرتولد بريشت، ومسرح القسوة لأنطونان آرتو على سبيل المثال، في تحقيق طفرات جديدة لمستويات التعبير الفني والجمالي للفن المسرحي، سواء بالنسبة للرؤى والتصورات الجديدة والمغايرة التي ينبغي أن يستند إليها النص الدرامي، أو بالنسبة للعناصر الفنية والجمالية التي ينبغي أن تساهم في صياغة العرض المسرحي ضمن طرح قيم مسرحية وجمالية جديدة، باعتبار المسرح فرجة فنية تتوجه إلى كل الحواس وتعمل على استفزازها وإيقاظها وتدريبها على ملكات التأويل والنقد، عوض دغدغتها وإغراقها في الإيهام وأشكال " التطهير" السلبي.

كما أن اهتمام هذه الظواهر أو التجارب المسرحية بالمحتوى الروحي والإيديولوجي للإنسان على حد سواء، ولجوءها إلى اعتماد أو بالأحرى إعادة إحياء واستحضار عناصر الطقس والشعيرة وانخطافات الجسد القصوى (جسد الممثل والمؤدي) في صياغة العرض والفرجة، جعلها تمنح للتعبير المسرحي أبعادا جديدة ووظائف تعبيرية وجمالية ومعرفية وتعليمية أخرى لم يكن الجنس المسرحي ضمن شعرياته الكلاسيكية يجرؤ على تحقيقها أو الوصول إليها ضمن أشكاله المألوفة. لقد طرحت هذه الظواهر شعرية الممثل والجسد والعناصر المرئية والمحسوسة في العرض المسرحي، متجاوزة في ذلك أشكال التطريب الوجداني وأنواع الفحص النفسي والذهني للمتفرج أو المتلقي. هذه النزعات أو المنطلقات التي ظلت تحكم المسرح الغربي في مجمله قبل مجيء التجارب الفارقة والكبرى لآرطو وبريشت وغيرهما..، وخصوصا في ارتباط هذه التجارب، جزئيا أو كليا، بالوعي الضدي والتغريب والمسافة النقدية والإيديولوجيا من جهة، ثم بعناصر الطقس والشعيرة وما يحقق صدمة التلقي وانتشاءة الروح ويقظتها أو ارتواءها من تعدد التعبير الثقافي الإنساني من جهة ثانية.

إنها الظواهر التي ستحاول هذه الدراسة المركزة الاقتراب من بعض ملامحها الرئيسة في المبادئ والأهداف والجمالية.

١ المسرح الملحمي:

يعرف باترس بافيس المسرح الملحمي في قاموسه المسرحي Dictionnaire du Théatre(❖) قائلا:

" لقد منح بريشت وقبله بيسكاتور في العشرينات هذا الاسم لممارسة وأسلوب لعب يتجاوزان الدراماتورجيا الكلاسيكية الأرسطوطالية المبنية على التوتر الدرامي والصراع والتطور المنتظم للفعل.

وكان المسرح الملحمي أو على الأقل ذاك الذي يشتمل على لحظات ملحمية موجودا في العصور الوسطى، وخصوصا بالنسبة لمسرحيات الأسرار ومشاهدها المتزامنة. ثم إن جوقة التراجيديا الإغريقية التي عرفت اختفاءها التدريجي تكشف حتى بالنسبة للأصل عن أن المسرح كان يتلو الفعل ويقوله بمجرد ما يكون ثمة حوارا على الأقل بين بطلين عوض تجسيده وإظهاره على الخشبة.

وقد عمل العديد من المؤلفين المسرحيين قبل الملخمية البريشتية على إيقاف قوة الدفع الدرامي بواسطة مشاهد الحكي والوصف وبتدخلات الراوي وحامل الرسالة و" المعلن " أو " المكلف بالإعلان " (كلوديل) أو " مدير المسرح " (فاوست لغوته). ثم إن بوشنر Bûchner في مسرحيته Woyzeck يحكي من خلال عدة مشاهد قصيرة عن الحياة المختلة لرجل سيدفعه كل شيء فيها إلى الجريمة. فيما يقوم إبسن Ibsen td Peer G غرف بوصف المسار الشعري للبطل عبر الأمكنة والأزمنة (...).

كل هذه التجارب اختارت أن تحكي عن الحدث عوض إظهاره: إذ يحل الشكل السردي (la d...égés...s) محل الشكل



المحاكاتي القائم على الحوار بين الشخصيات ((la mimésis. وتقوم الشخصيات بعرض الوقائع عوض مسرحتها (مثلما سيفعل عند بريشت الشاهد على حادثة الطريق، من خلال إعادة تشخيصه بالقول والحركة لوقائع هذه الحادثة). تكون نهاية المسرحية معروفة مسبقا. وتعمل الانقطاعات المتكررة (أصوات، تعليقات، جوقات..) على منع كل تصاعد في التوتر. ثم إن لعب الممثلين يضاعف ثانية أيضا من هذا الإحساس بالمسافة، بالحكاية وبحيادية الحكي. وقد ظهر المسرح الملحمي كردة فعل ضد تسهيلات المسرحيات المعدة بعناية وضد الإغراء التطهيري للجمهور (...) والمسرح الملحمي يلتزم بالعثور ثانية وبالتشديد على تدخل راو أو سارد. أي ما يعني وجود وجهة نظر خاصة حول الحكاية وحول إخراجها. ومن أجل ذلك التجأ المسرح الملحمي إلى مواهب الملحن (الدراماتورج) والمخيل و المخرج الذي يقوم ببناء القصة الركحية الخيالية وإلى الممثل الذي يشيد دوره خطابا خطابا وحركة حركة.

وبما أنه ليس هناك على الأكثر مسرح تمثيلي و" انفعالي " خالص. فليس ثمة أيضا مسرح ملحمي خالص. وبريشت نفسه من جهة أخرى انتهى إلى الحديث عن مسرح جدلي من أجل تدبير التناقض بين فعل التمثيل أو اللعب Jouer (إظهار)، وفعل العيش Vivre(تطابق). إذ هكذا فقد المسرح الملحمي خاصيته الثورية والمضادة للمسرح بوضوح، ليصبح حالة خاصة ونسقية في التمثيل المسرحي."(١)

يضعنا هذا التعريف القاموسي لباتريس بافيس أمام الملامح العامة للمسرح الملحمي في بعض تجاربه ونماذجه المعروفة كتجربة " المسرح السياسي " لبيسكاتور. لكننا سنتوقف هنا عند التجربة البريشتية في ظاهرة المسرح الملحمي، باعتبارها أهم نموذج مسرحي وجمالي جسد المبادئ الأساسية للرؤى والتصورات والإجراءات الفكرية والإيديولوجية والجمالية التي أسس ونظر لها، ثم انبنى على قواعدها هذا الاتجاه المسرحي. هذا النموذج الذي شيد أطروحته الجمالية والمعرفية في سياق التصور الفكري السياسي الذي يحكم النص المسرحي ومسألة ترتيب الفضاء وشروط إنجاز العرض أو الفرجة المسرحية على اقتراح علاقة جديدة بين صانعي الفرجة والجمهور. علاقة تنأى بأحاسيس المتلقي عن السلبية والاندماج الوجداني والتطهير الذي يقوم عليه المسرح الأرسطوطالي. هذا المسرح الذي يستلب متفرجه من خلال دفعه إلى التماهي والتمثل بالبطل. لذلك عمل بريشت في مسرحه الملحمي على مناقشة وطرح مفهوم التطهير من منظور إيديولوجي، فقام باستبدال مهمة التطهير وغاياته في المسرح بالتفكير والمحاكمة التي تجعل من المتفرج متلقيا فعالا. ومن هنا اعتبر بريشت مسألة إمداد المتفرج في المسرح الملحمي بضرورات ووسائل وإمكانات الوعي النقدي، تتوخى أساسا كسر كل أشكال الإيهام في العمل المسرحي، وجعل الوقائع غريبة وعلى مسافة معينة من وجدان المتفرج وانفعالاته.

ولفهم واقعية الطرح البريشتي المناقض لأفعال الاندماج والتطهير والوهم المسرحي، ينبغي العودة إلى الإجراءات الفكرية والجمالية التي يقترحها بريشت كركائز وتقنيات أساسية لكل عمل مسرحي. إنها مفاهيم: " المسافة الجمالية " و" التباعد " و"أثر التغريب " التي تطرحها الملحمية البريشتية لمناقضة الفعل التراجيدي الشمولي الأرسطي ووحدته مع البطل في التعاطف والاندماج الذي يؤدي إلى تطهير الانفعالات. ولتوضيح بعض مرامي هذه المفاهيم، نستحضر هنا أيضا بعض التعريفات التي خص بها باتريس بافيس ﷺ المبادئ أو المفاهيم من خلال قاموسه المسرحي. حيث تشير " المسافة " أو " التباعد " بالصياغة البريختية سواء بالنسبة للسارد أو المتلقي إلى المفاهيم التالية:

أ المسافة الجمالية أو أثر التغريب:

هي موقف المتلقي من العمل الفني أو الأدبي حين يبدو له العرض خارجيا بشكل تام. وحيث لا يشعر بأنه منغمس فيه عاطفيا. وحيث لا ينسى أبدا أنه موجود أمام قصة خيالية. وبشكل أكثر تعميما، فالمسافة هي ملكة استعمال الحكم النقدي وعدم الاستسلام إلى الوهم.

ب التباعد البريشتي كإدراك سياسي للحقيقة:

توصل بريشت إلى مفهوم قريب مما توصل إليه الشكلانيون الروس في البحث عن تغيير وضعية المتفرج وتنشيط إدراكه. وبالنسبة له "فإعادة إنتاج يحقق التباعد هو إعادة إنتاج يمكن فعلا من التعرف على الموضوع المعاد إنتاجه. لكن بجعله مخالفا للمألوف في نفس الوقت" (الأورغانون الصغير). التباعد هو إجراء يمكن من وصف السيرورات المقدمة كسيرورات بها غرابة. ثم إن فعل التباعد يقوم بتغيير موقف الرضا لدى المتفرج هذا الموقف المبني على التقمص والمطابقة إلى موقف نقدي (...). والصورة التي تحقق التباعد هي صورة صيغت بالشكل الذي نستطيع التعرف بداخلها على الموضوع، لكن يكون لهذا الموضوع في نفس الوقت ملمحا غريبا " (الأورغانون الصغير).

لا يكون التباعد عند بريشت فعلا جماليا، بل سياسيا. ثم إن أثر التغريب لا يرتبط بفهم جديد أو بتأثير ساخر، بل يرتبط بتكسير حالة استلاب إيديولوجي. التباعد يجعلنا نمر من الإجراء الجمالي إلى إجراء المسئولية الإيديولوجية للعمل الفني.(٢)

إن المسرح البريشتي، في نموذجه الملحمي الذي اهتم ايضا بكتابة مسرحية " تصنع دلالتها ومتلقيها " الخاصين، قد بنى طرحه الجمالي كذلك على " مبدأ الجستوس ((Le gestus (الحركة) التي تشمل الحكاية) الموضوع) واللغة والشخصيات والأداء المسرحي(٣). هذا الجستوس الذي يعرفه باتريس بافيس بقوله: " إن الجستوس الاجتماعي هو كل حركة تفترض موقفا ما لشخوص فيما بينهم وداخل عالم اجتماعي."(٤)

إنه المسرح الذي جعل متفرجه بعيدا عن كل الحالات والمواقف التي قد يصبح فيها هذا المتفرج عرضة للشفقة وأشكال تحريك

المشاعر. سواء من خلال إمكانية الاندماج المطلق بالأحداث أو من خلال التطابق والتوحد مع أفعال ومصائر الشخصيات. لذلك عملت الشعرية المسرحية الملحمية لبريشت على تكسير " الجدار الرابع " الفاصل بين فضاء الركح وفضاء الجمهور، كما دعت هذه الشعرية إلى تحطيم كل أشكال التوهيم المسرحي وعملت ضمن مبدأ التغريب على خلق واقعية المشاهدة والوعي النقدي لدى الجمهور. وقد استخدم بريشت في عروضه (الأم الشجاعة سنة ١٩٥٤) لهذا الغرض لافتات ولوحات إعلانية (من الخشب أو الورق المقوى) لكي يشير ويحكي ويعلن تلخيص الأحداث. مثلما استعمل في مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية) سنة ١٩٥٥ (التي تحكي قصّة نزاع بين امرأتين على بنوّة طفل، حكم القاضي بوضعه وسط دائرة، وطلب أن تشدّه كلّ منهما من جانب، على أن يكون من نصيب التي تستطيع جذبه إلى ناحيتها أكثر من الأخرى، حيث حكم القاضي، في النهاية، ببنوّة الطفل للمرأة التي رفضت أن تشدّه إليها من أطرافه خشية أن تتقطّع أوصاله) أشكال دمى تهريجية إلى جانب شخصيات حقيقية، بالإضافة إلى تعليقات غنائية وموسيقية عديدة كعناصر تغريب مسرحي يلجأ إليها بريشت في مسرحه الملحمي. ومن هنا " صارت الدراما التقليدية في نظر بريشت مخدرا بأسلوبها البلاغي، ومنوما لذيذا للمتلقي بما تتضمنه من دوافع الرحمة والشفقة، وبطابعها الموقر المتكلف، وبلا واقعية حبكتها وديكوراتها. بحيث أن المتفرج يتماهى بين مصيره والمصير الفردي للبطل فوق الركح، ويصل إلى درجة يكون معها " عبء الوجود " قد زال مؤقتا عن كتفيه "(٥)

إن المسرح الملحمي البريشتي الذي صار بحق ظاهرة في المسرح الحديث، قد أصبح كذلك ليس فقط بسبب أسس الموضوعية والوعي النقدي والالتزام السياسي والإيديولوجيا التي جاءت مؤطرة لأعماله بشكل عام، بل بسبب طرحه الجمالي نفسه المهتم كذلك بفضاء الفرجة ومكوناتها اللعبية والسينوغرافية. هذا الطرح الذي حجبته الإيديولوجيا وأسيء فهمه من قبل العديد من التجارب المسرحية ومنها تجربة المسرح العربي على الخصوص، قد عمل ضمن الرؤية المغايرة للعلاقة الجديدة بين صانعي الفرجة والجمهور على إحداث نوع من " التوازن بين عنصر المتعة وعنصر التعليم في المسرح، ليخدم هذا التوازن بوضوح الأهداف الاجتماعية والسياسية التي تبناها المسرح الملحمي "(٦).

وهو حين يقترح هنا على المتفرج فضاء مسرحيا فارغا أو شبه فارغ أحيانا، إلا من بعض قطع الديكور والمؤثثات البسيطة، فهو بذلك يقترح على هذا المتفرج مسرحا للفكر والتأمل، يساعده على الحصول على " معرفة علمية جديدة " من جهة، ثم على " تملك واقعه " من جهة ثانية. لقد " بين بريخت كما يقول رولان بارت دون لبس مكان وموقع المسرح الدلالي. وأدرك أنه من الممكن تناول العمل المسرحي باصطلاحات معرفية لا باصطلاحات انفعالية عاطفية. فاختار أن يرى المسرح بشكل عقلاني رادما بذلك الهوة الأسطورية بين الإبداع والتفكير، بين الطبيعة والنظام، بين العفوي والعقلاني، بين " القلب " و" العقل ". فليس مسرحه بالمسرح المثير للشفقة. ولا هو بالمسرح العقلي. بل مسرحا يقوم على دعائم منطقية سليمة، وقرر أن للأشكال المسرحية مسؤوليات سياسية "(٧).



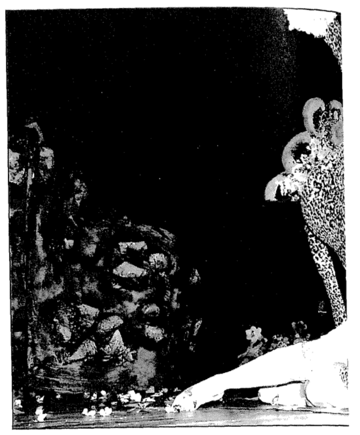
٢ مسرح القسوة:

يعرف باتريس بافيس " مسرح القسوة héâtre de la Cruauté " في قاموسه المسرحي بما يلي:

" نحت أنطونان آرطو (١٩٣٨) هذه العبارة للدلالة على مشروع فرجة مسرحية تجعل المتفرج يخضع لنوع من المعالجة الانفعالية عن طريق الصدمة، تساعده على التخلص من تأثير فكر استدلالي ومنطقي من أجل العثور ثانية على تجربة عيش مباشرة، وفي قلب عملية تطهير جديدة، ثم داخل تجربة جمالية وأخلاقية أصلية.

مع ذلك، فمسرح القسوة ليس له علاقة على الأقل بالنسبة لآرطو بأي نوع من العنف المادي، يمكن فرضه بشكل مباشر على الممثل أو على المتفرج. يتم ترتيل النص بنوع من التعزيم الشعائري (عوض إلقائه على نمط الأداء النفسي). ويتم استعمال الخشبة بكامل مساحتها كما لو أن الأمر يتعلق بإقامة طقس من الطقوس. ذلك باعتبار الخشبة مولدة أو منتجة لصور (هيروغليفية) متوجهة إلى لاشعور المتفرج: إنها تستجير بوسائل التعبير الفني الأكثر تنوعا ".(٨)

يشير هذا التعريف بدوره إلى مسألة التطهير من جديد. لكن ليس بمفهوم الوظيفة والغاية اللتين حددتهما له الملحمية البريشتية في صياغة مبادئ تلقي خطابها المسرحي. إذ لا يعمل آرطو هنا من خلال تنظيره لمسرح القسوة على مناقضة التطهير الأرسطي وإبعاده نهائيا من سياقات التلقي المسرحي، بل يدعو إلى نوع من العودة إلى دور هذا التطهير في المسرح على المستوى الروحي والجسدي، وذلك من خلال العودة بالمسرح إلى طابعه الطقوسي والشعائري والاحتفالي بشكل أساس. إذ عمل آرطو ضمن أعماله وتنظيراته لمسرح القسوة على تحقيق التطهير بمفهوم مختلف يؤدي وظيفة علاجية عن طريق استفزاز الأحاسيس والصدمة. مستندا في ذلك إلى قناعته الشخصية في أن الحضارة الغربية برمتها وضمنها التعبير المسرحي



الغربي قد استبدت بهما نزعة مغالية في إفراغ الإنسان من تجاربه وقيمه الروحية، مما جعل المسرح الغربي يبالغ بدوره في ترسيخ تعبير فني يقوم على تجزيء الحياة الإنسانية والتدقيق في كشوفاتها وفحوصاتها النفسانية الداخلية، عوض طرح حياتها ضمن حالات وإمكانات تعبير شاملة، تستحضر أشكال التعبير الجسدي والفني والثقافي التي تزخر بها الأساطير القديمة والحضارات الشرقية وشعائر الاحتفال الروحية والدينية للشعوب القديمة، وكذا تلك المثيرات الحية من موسيقى ورقص وألوان وروائح وغيرها .. تلك العناصر التي تعمل على إذكاء عمل الحواس ورغائبها البدائية التي تقود إلى رعدة الجسد ونشوة الروح، ومن ثم إلى التطهير والتحرر. لقد استند آرطو كذلك في دعوته ضمن مسرح القسوة إلى تبني مسرح صادم وتطهيري على العديد من الوقائع الأليمة في تاريخ الإنسانية ومن ضمنه المجتمع الفرنسي: كحالة الطاعون الذي اجتاح مدينة مرسيليا سنة ١٧٢٠ وأدى ضمن نتائجه الكارثية إلى " نسف بنية المجتمع والنظام والجسد ". معتبرا ذلك بمثابة شكل من أشكال التطهير التي لم تقم بإلغاء الحاضر فقط، بل " ألغت الماضي كذلك بشكل كلي " لـ " تخلق شيئا جديدا ".

هكذا يضع آرطو نفسه من خلال مسرح القسوة في وضع تمرد فكري وجمالي ضد المسرح الغربي الذي نمطته وأنهكته المبالغات الذهنية في الصياغات الدرامية على الخصوص. إنه نفس التمرد الذي يقوده إلى " محاكمة المسرح الغربي على أساس أن هذا الأخير كان قد انبنى على " الكلمة " التي قلصت حدوده. ومن ثم، فإن سيطرة اللغة قد أدى به إلى اعتبار الإخراج المسرحي عنصرا ثانويا. في حين أنه يعد في الواقع وكما يقول آرطو التعبير الخاص للمسرح الذي لا تنحصر مهمته في تحويل النص إلى مادة، وإنما تنحصر على الخصوص في تأسيس لغة " جسدية " لا " قولية " أو كلامية (٩).

كذلك سيعلن آرطو عن " قطيعة حادة مع المسرح الكلاسيكي الذي تقادمت أسسه وقواعده، وانحرفت اتجاهاته عن البحث العميق عن جوهر المسرح ". إذ كانت " القسوة هي الخيار الوحيد في نظره للخروج بالمسرح من اجتراره، لكن مفهومها لم يرتبط " لا بالسادية ولا بالدم " كما يقول. إنها قسوة خالصة تخرج عن معناها المتداول في اللغة تعني " الرغبة في الحياة، العنف الكوني والضرورة الشرسة ". ونقرأ في مكان آخر من كتابه " المسرح وقرينه " تعريفا ثانيا للقسوة: " إنها نوع من التوجه القاسي والخضوع للضرورة. ليس هناك قسوة بدون وعي. بدون نوع من الوعي التطبيقي، فالوعي هو الذي يمنح لممارسة أي سلوك حياتي لونه الدموي وتلوينه القاسي، ما دام أن الحياة هي دوما موت أحد الآخرين ". إن القسوة الآرطية (نسبة إلى آرطو) نوع من الضغط على الذات في بعدها الجسدي بالمثابرة والممارسة، وتمثل عميق للقسوة المتخفية وراء مظاهر الحياة العابرة، وإدراك الشر المضمر في كل خير ظاهري ".(١٠)

لقد آمن آرطو في دعوته لمسرح القسوة، سواء من خلال بياناته النظرية أو من خلال ممارسته الفعلية على خشبة المسرح بأن المسرح هو بالأساس فعل شامل ووسيلة لـ " الإيهام الحقيقي "، قد تمكن الإنسان من العثور ثانية على بدائيته و" وحشيته وأحلامه ونظرته المثالية للحياة والأشياء ". وأن على العرض المسرحي أن يكون شاملا بعدم بقائه حبيسا في الفضاءات المغلقة (كمسرح العلبة الإيطالية) من جهة، ثم بتوظيفه لكل الوسائل السينوغرافية والتقنية والتشكيلية والعلاماتية واللغوية (شعر، نثر، سرد، حكي...) لتحقيق الإيهام الصادم والممتع والمدهش من جهة ثانية. إذ " خضع الفضاء المسرحي لتحولات عميقة ونوعية في مسرح القسوة أحدثت قطيعة جذرية بينه وبين الفضاء في المسرح الكلاسيكي. ولعل أهم هذه التحولات هدم ترتيب القاعة الإيطالية. يقول آرطو في البيان الأول لمسرحه: " سنحذف الخشبة والقاعة ونعوضهما بمكان واحد دون فاصل أو حاجز من أي نوع.. سينشأ من جديد تواصل مباشر بين المتفرج والعرض، بين الممثل والمتفرج، بحيث يكون هذا الأخير في قلب الفعل المسرحي الذي يطوقه ويخترقه ". يبحث هذا التأطير الجديد للفضاء المسرحي عن أمكنة جديدة لا تفصل بين محل لصنع الفرجة وآخر لتلقيها، بقدر ما تمزج بينهما في اتحاد كلي وتداخل تام. يصبح الجسد إذن هو مدار المكان المسرحي، ومحور صنع الفرجة وتلقيها على السواء. بمعنى أن جمالية القسوة تثمن الجسد في حد ذاته، الجسد المنخرط في فعل الحياة دون تمييز بين الممثل والمتفرج. "(١١)

أما أهم المواضيع التي استلهما مسرح القسوة مع آرطو، سواء على مستوى الكتابة الدرامية أو على مستوى الفضاء المسرحي ومكوناته السينوغرافية، ودعا إلى إبرازها في الإخراج المسرحي بشكل أساس، باعتباره (الإخراج) عملية ذات قيمة تشكيلية قد تتجاوز قيمة النص المسرحي وأهميته، فيمكن التأشير لبعضها عموما بكل تلك الأفكار التي استمدها آرطو كذلك من أفكار أخرى أخذت ملامحها من قناعاته الفكرية والجمالية المتمردة على الحضارة المادية للغرب، ثم من " جوهر الأعمال المسرحية الشكسبيرية أو الأعمال المعاصرة لها، والمعبرة عن حيرة العقول الحالية وبلبلة الأفكار. وكذلك من أعمال ليون بول فارك الشعرية ومن جوهر التوراة وقصص الماركيز دي ساد والميلودراما الرومانسية، حيث المواقف المدهشة والبعيدة التصديق، والإيقاع الشعري، وحيث الأزياء والمواقف والشخصيات المستمدة من المسرح الإليزابيثي. ومن ثم، يأتي المنفستو الثاني لمسرح القسوة، ليؤكد أن

هذا المسرح يدعو إلى معانقة الحياة البشرية المليئة بالمآسي والآلام والحماس والتشنجات. ومن ثم، فهو يترجم القلق والاضطراب اللذين يسودان الواقع المعاصر ".(١٢)

إنها صفات وملامح العرض المسرحي حسب المنظور الأرطي (نسبة إلى آرطو) لمسرح القسوة. هذا العرض الذي بالإضافة إلى ضرورة امتلاكه للغته الشاملة المتميزة والمتعددة لا بد وأن تكمن قيمته الحقيقية كذلك في كونه " لوحة تعبيرية متحركة، وتجسيدا للفعل الدرامي يعانق رحابه مكان العرض. وليس في كونه يعتمد على دور الحوار المعبر عن أفكار نظرية مجردة. وهو بذلك يقوم على لغة متميزة، لغة مرئية هي مزيج من الأشكال الفنية مثل الحركة والإشارة الموحية ورنين الأصوات وتناسق الألوان والكلمة المنغومة والإيقاع.. بحيث تؤثر هذه الأشكال على إحساس الجمهور وشعوره ".(١٣)

" الحاصل أن آرطو كان يرمي إلى الوصول إلى ذهن المتفرج عبر جسده، موظفا التقنيات الفضائية بشكل جديد، وهي:

١ الموسيقى: تستعمل أدواتها في مسرح القسوة قطعا للديكور، وتراعي " ضرورة التأثير المباشر والعميق على الإحساس عبر الأعضاء "، الشيء الذي يلزم بالبحث في تمويجات جديدة وغير عادية تمتلكها بامتياز الأدوات القديمة المنسية.

٢ الإضاءة: يبحث آرطو عن استعمال جديد لها يوزع الضوء بالذبذبات أو كلية أو بالتموجات، لتستطيع أن تشير إلى بعض الحالات كالبرودة والحرارة والغضب..."

٣ الأكسسوارات: تظهر في العرض المسرحي لتؤكد " على الجانب المادي لكل صورة وكل تعبير "، وهي بهذا تتجه نحو التأثر الحسي على المتفرج.

٤ الملابس: تبرم آرطو من الملابس المسرحية الحديثة، وأعجب بالملابس الألوفية ذات الطابع الطقوسي التي تحافظ على جمالية خاصة ومظهر إيجابي.

٥ الديكور: لجأ آرطو إلى مبدأ الفراغ مثل معاصريه. يقول: " لن يكون هناك ديكور يكفي من أجل هذه المهمة شخصيات هيروغليفية، ملابس طقوسية، تماثيل من عشرة أمثال طولا... أدوات موسيقية كبيرة ". إن الفضاء السينوغرافي الأرطي يتأثث انطلاقا من أدوات بسيطة توحي أكثر ما تعين. وتصدم أكثر مما تحيل على خارج ما، فهي تمتلك حضورا مزدوجا: الأول باعتبار وظيفتها المستقلة داخل العرض (الملابس، أدوات موسيقية...) والثاني باعتبار وظيفتها السينوغرافية.

٦ التمويج الصوتي: يندمج في العرض المسرحي باعتباره مكونا ماديا ملموسا يؤسس فضاء الفرجة ويتوجه إلى حواس المتفرج مباشرة لخلق الصدمة والإحساس بالقسوة التي لا تطاق: صراخ استغاثة، ألم، أصوات غريبة، شهيق، زفير، عويل...(١٤).

" هكذا يقول الدكتور فاضل سوداني أثر أنتونين آرتو ومفهومه حول مسرح القسوة والإخراج المسرحي الميتافيزيقي المعاصر في تشكيل صورة العرض في المسرح العالمي، حيث حاول اكتشاف لغة جديدة للمسرح. بحيث (تكون قوة سحرية تستحضر ما وراء مملكة المنطق والكلمات أو أن توحي به). وبمعنى آخر فإن المسرحية كنص يجب أن تكون منظورة بقدر ما هي مسموعة ولذلك فانه ربط بين الميتافيزيقا والحلم والإخراج لأن المسرح بالنسبة له (يجعلنا نحلم ونحن مستيقظون، ويكف أن يكون مسرحا إذا تخلى عن هذه المهمة). ومن خلال هذا حاول آرطو أن يخلق مسرحا ميتافيزيقيا يستبدل فيه الكلام المنطوق بلغة جسدية بصرية محسوسة لأنه يرى بأن المسرح لا يؤثر على السمع فقط وإنما على الحواس الأخرى.

إن حلم أنتونين آرتو يضيف الدكتور فاضل سوداني بخلق مسرح مرئي بوسائل بصرية يتحول فيه العرض إلى طقس أو شعيرة ويرتبط بالأحلام والرؤى التنبئية، كان له صداه في كتاب ومخرجي المسرح المعاصر، ودفع بالكثير من الفنانين لتحقيق نظريته أو حلمه الإبداعي مثل غروتوفسكي وبيتر بروك وجوزيف شاينا وكانتور وغيرهم من الذين خلقوا لغة الوجد الصوفي في المسرح.(١٥)

" هل يقترح آرطو قالبا مسرحيا "؟ " ماذا يعني أرتو عندما يجعل عنوان كتابه هو " المسرح وقرينه "؟ هذه أسئلة أخرى يطرحها مسرحي عربي آخر (الراحل الدكتور محمد الكغاط) خبر المسرح من كل جوانبه (كتابة وإخراجا وتمثيلا وقراءة وتنظيرا) عبر مسار تجربته الطويلة في الممارسة المسرحية، وأنصت بالكثير من التوق والتأمل وربما التأثر كذلك للتجربة الأرطية في مسرح القسوة. محاولا التأكيد على عمق هذه التجربة واتساع أفقها، وخصوصا من خلال أهم كتاب نظري " المسرح وقرينه " أو " المسرح وضعفه " Le théâtre et son double أصدره آرطو حول المسرح، وضمنه تصوراته حول اتجاهه المسرحي ومسرح القسوة. ليس بتقديم أجوبة حاسمة ومقنعة على هذه الأسئلة، بل بمضاعفة غاياتها السؤالية والرغبة في إجراء المزيد من الفحص المعرفي والجمالي لتجربة آرطو الكبيرة. وكل ذلك بتواضع الباحثين والممارسين الذين مهما تعمقت تجاربهم في المعرفة والإنجاز الجمالي والقرائي، فإنهم يواصلون طرح وجهات نظرهم وتساؤلاتهم ضمن نوع من الاحتمال المعرفي غير المجازف بامتلاك اليقين. يتساءل محمد الكغاط عن التجربة الأرطية في كتابه البحثي (المسرح وفضاءاته) قائلا: " هل يعني أن ما كان سائدا هو " المسرح " وأن ما أتى به هو " القرين "؟ إن كلمة القرين على كل حال لا تعني البديل كما هو الشأن عند بريشت عندما أصدر " أورجانونه الصغير "، وتبعا لذلك، هل يعني آرتو أن المسرح السائد يمكن أن يتعايش مع قرينه الذي يقترحه علينا؟ إذ كثيرا ما يستعمل آرتو عبارة " اقترح " وهو إنما يسعى إلى إقناعنا في رفق دون أن يبدي موقفا صريحا من المسرح الأرسطي. ومهما يكن من أمر، فإن العودة إلى أهم الأفكار التي جاء بها آرطو هي التي ستمكننا من تكوين تصور أولي للإجابة عن التساؤل الذي طرحناه من قبل وهو: هلا يقترح علينا آرطو قالبا مسرحيا؟ "(١٦)

٣ المسرح والشعيرة:

يقترح القاموس المسرحي لباتريس بافيس بخصوص علاقة المسرح بالمقدس أو الشعيرة التعريفات أو الإضاءات التالية:

" بالنسبة لأصل المسرح، نتفق على موضعة احتفال ديني تقيمه مجموعة بشرية لتخليد شعيرة زراعية أو طقس إخصاب يقوم على إعدادات ومشاهد نرى فيها إلها يحتضر ليحقق حياة أفضل، أو سجينا يواجه الموت، أو استعراضا دينيا أو حفلا تهتكيا أو كرنفالا منظما. وبالنسبة للإغريق، تكون التراجيديا قد انحدرت من إقامة الشعائر التعبد الديونيزوسية ومن أناشيد الديثرامب. وتشتمل كل هذه الطقوس مسبقا على عناصر ما قبل مسرحية: مثل أزياء المحتفلين بالقداس وأزياء القرابين البشرية والحيوانية، ثم اختيار أدوات رمزية كالسيف والفأس اللذين كانا يستعملان في المذبح"(١٧)



لذلك، أو " بمعنى آخر كما يقول الدكتور حسن المنيعي كان الاحتفال الديني بداية المسرح ومنبعه. فهذا ما يؤكده تاريخ المسرح اليوناني الذي انحدر من طقوس الاحتفال بأعياد " ديونيزوس " كما انحدر قبله المسرح المصري من الطقوس الجنائزية. وبما أن طقوس الرقص والغناء والمرح والتعبد والعريدة والصرع، ليست إلا مجرد تظاهرات احتفالية، فإنها تنطوي مع ذلك على " عناصر ما قبل مسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات إنسانية وحيوانات وأدوات، وكذا من خلال ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري.."(١٨)

إن قيام المسرح على الفعل الاحتفالي وارتباطه بالمقدس والشعيرة، سواء في مراحل نشأته الأولى أو عبر تاريخه الطويل، أو حتى في ممارساته وتجاربه الحديثة والمعاصرة، لا يحتاج اليوم إلى تأكيد. إذ ما زال المسرح يستند في العديد من تجاربه إلى الطقوس والشعائر. حيث " تقوم هذه الشعائر التي ما زلنا نعثر عليها اليوم تحت أشكال جد متشابهة في بعض مناطق إفريقيا وأستراليا وأمريكا الجنوبية، بمسرحة الأسطورة المجسدة والمحكية من قبل محتفلين حسب تطور دائم يتمثل في: شعائر الدخول التي تهيئ القربان وشعيرة الخروج الكفيلة بضمان عودة الكل إلى الحياة اليومية. أما وسائل التعبير فهي الرقص والتمثيل الإيمائي والحركة أو الإشارة المقننة بشكل صارم. ثم الغناء فالكلام. هكذا تكون التراجيديا حسب نيتشه قد نشأت انطلاقا من روح الموسيقى في عصور الإغريق القديمة(١٩).

و"انطلاقا من هاته الجذور الدينية للمسرح يضيف باتريس بافيس ، فإن لهذا الأخير اليوم حنيناً قوياً نحو العودة إلى هذه الجذور. الآن وقد كفت الحضارة الغربية عن اعتبار نفسها حضارة فريدة ومتفوقة إذ فتحت كذلك أفقها لثقافات غير أوربية، حيث الشعيرة ما زالت تلعب دورا رئيسا في الحياة الاجتماعية فليس أنطونان آرطو في هذا المضمار سوى التجسيد الخالص لهاته العودة نحو منابع الحدث المسرحي. وبرفضه لمسرح بورجوازي قائم على الكلمة والتكرار الميكانيكي والمردودية، فإنه قد أعاد ربط المسرح بالنسق الثابت للشعيرة والاحتفال. إن آرطو لم يعمل مثل شاماني ثاشوشر (ساحر عباد الطبيعة والقوى الخفية في آسيا الوسطى) سوى على التركيز والتعبير عن اجتذاب عميق نحو مسرح منشغل بجذوره "(٢٠)

إن مسرحة " الشرط الإنساني " من خلال أشكال التعبير الجسدي والإشاري كالرقص والجذبة وأشكال الفرجات الشعبية والدينية، غالبا ما ظلت تتشبث وتحافظ على جل عناصرها الطقسية والاحتفالية الممنوحة لها منذ عروضها الأولى في المعابد والطرقات والساحات والمزارات. لذلك ظلت العديد من التظاهرات الشعبية والاحتفالات الشعائرية داخل كل المجتمعات الإنسانية تكتسي طابعا أو شكلا مسرحيا، يؤدي أدوارها أو يصنع فرجاتها مؤدون وممثلون بدافع التلقائية والرغبة في " العلاج " و" التطهير " والوصول إلى حالات الانخطاف القصوى. لذلك " فإذا كان كل طقس احتفالي يقوم على الفرجة، فإن الأشكال الحقيقية للمسرح تظهر وتنمو مع ظهور الاحتفالات والشعائر. وهذا ما يفسر علاقة المسرح اليوناني بالاحتفال. إذ حينما حدث الانفصام بينهما انغلق المسرح في بنايات ابتداء من النهضة الإيطالية إلى أن دعى الفيلسوف جان جاك روسو بالعودة إلى الاحتفال بمعناه الحقيقي. مما دفع المسرحيين في فرنسا أمثال جاك كوبو إلى إلغاء المنصة التقليدية إلغاء كاملا ليستلهم مسرح " النو NO " وأسلوب الكوميديا ديلارتي".(٢١)

لذلك، وإلى جانب كل هذه الأشكال من الفرجات والعروض المسرحية المفتونة أو المبنية على التطقيس، فإننا " نلاحظ داخل كل أشكال التمثيل المسرحي وفي كل الحقب آثارا شعائرية: (ساخرة أحيانا لكنها بالأحرى راسخة ومتعذرة الاستئصال) إنها الضربات الثلاث المعلنة دائما عن بداية العرض المسرحي، والتي لا يعرف أي عرض كيف يبدأ من دونها، ثم الستارة الحمراء ومنحدر مقدمة الخشبة وأضوائها، ثم تحية الممثلين للجمهور.

كل هذا يشير إلى أن المسرح الذي ما كاد ينفصل ويبتعد عن الشعيرة والاحتفال، حتى أخذ يبحث عن العودة إليهما بشكل ميئوس منه، كما لو أن هذا الرحم الخاص بمسرح مقدس كان بالنسبة له فرصته الوحيدة من أجل البقاء على قيد الحياة، في اتصاله بفنون الطبقات الشعبية وفي رحم القبيلة الإلكترونية. (٢٢)"

تتأكد هنا على الأقل الأصول الدينية للمسرح، وعلاقة الشعيرة

بالاحتفال. باعتبار المسرح في حد ذاته شعيرة وشكلا من أشكال الاحتفال " المنظم "، والذي يسعى الإنسان من خلاله، ليس فقط إلى العثور ثانية على أصوله وجذوره، بل إلى إعادة تمثيل ذاته في مختلف حالات ولحظات تشظيها وتمزقها الوجودي. والطقس كان دائما وسيلة أساسية يمارس من خلالها الإنسان ضمن التجمعات والمجتمعات البشرية هويته. ويمكن حسب هذا المنظور اعتبار كل طقس يشتمل في جوهره ومكوناته على أساس درامي لكونه يتوفر على جل العناصر المكونة للمشهد المسرحي: من مؤدين (محتفلين) وأزياء ورقص وغناء وجمهور واستعمال للجسد ولمختلف الوسائل المادية المتوفرة في فضاء الطقس (الفرجة) والاحتفال. إنها عملية تمثيل مشهد الحياة نفسها بشكلها وأفعالها اليومية، ولو أنه في الوقت الراهن لم نعد " نرى حسب قول الكاتب الكونغولي تشيكايا أو تامسي إلا أمثلة قليلة للمكان المخصص لتمثيل مشهد الحياة الذي نمنحه أنفسنا خارج هذه الحياة "(٢٣). ثم " ليس ثمة في الواقع شعب لا يمسرح أدنى فعل من التصرفات الأساسية لحياته. نولد، نشرب، نلعب، ونرى قواعد تتهيأ لتسمح بتجاوز الابتذال الظاهري لكل من هذه الأفعال التي تحولها نفس القواعد إلى طقوس تشفعية متنوعة. لأن هذه الكيفية في التواجد بالمسرح" داخل الحياة ومسرحة كل شيء أو إبداله إلى طقس هي التماس أبدي للمطهر. أو هي بكل بساطة تعبير عن مشيئة لا تقهر في منح اتساع أكبر للإلهام العميق الذي يمكن من الخروج بسلام من غمرات الحياة)..(وعندما نرقص ونعشق، نعلم أن كل انفعال لكي يكون ظاهرا لنفسه، يمر عبر إخراج لإشارات التصريح الإهدائي الذي نكونه بخصوص تلك الرقصة وذلك العشق. رقصة عشق على شرف المحبوبة الغالية، ورقصة عشق من أجل الأطياف الجليلة. لا تكون الهيامات الصموتة حقيقية.

فهي في حاجة لأن تنطق، وتظهر، وتصرخ ولأن تبدي قوة عافيتها الجيدة، ليس شعائريا ذاك الذي لا يتضمن نوعا من المسرحة أو المسرحانية . théâtralitéوعلى الشهوة أن تمثل بالأساس لكي تحيى ذاتها بشدة، وإلا فأية مصداقية ستبقى لهذه الشهوة؟ نمسرح الصلاة باستدراجها إلى منتهى الارتياع. وبالرعدة يكف الجسد والصلاة (الكلام التعزيمي) عن كونهما متعاكسين، يستقران داخل تعارضهما الأول (الجسد صلاة والصلاة جسد)، وتتحرر الصلاة ككلمة إلهية من الجسد "(٢٤)

يستمد المسرح الشامل إذن تسويغه من منابع الرعدة الجماعية. وأشكال التعبير التي يدمجها ليست غريبة عن بعضها البعض، فهي ملزمة بأن تسهم في تحقيق نوع من التكافل. لذلك يقتضي المسرح الشامل تلك المشاركة النشيطة للكل كممثلين، ومن لا يتواجد هناك إلا من أجل مشارفة خطر بالغ محدق. ثم لأن انفعاليته تجعله قابلا للانجراح وتجعله فريسة سهلة للقوى التي يحررها الحفل من أسرها. هكذا إذن أصبح ارتداء القناع ضروريا لضمان سلامة الممثلين الذين قد يتعرضون لشر مستطير خلال لحظة ارتخاء دون إغاثة من هذا القناع.

وبامتهانه، يصبح الشعائري السحري أو المقدس كذلك مسرحا، حيث تضطلع براعة الممثلين وكل الأدوار المدهشة بما هو جوهري. لا يتعلق الأمر بتاتا بالعلاج والتخلص من الشر بل بخلق نوع من الالتهاء أو بإعداد منطقة للبسط أيضا. مع ذلك لا يفقد الشعائري الذي يمتهنه المسرح على هذا النحو روح جذوره المقدسة. إن اللعب الذي يدعو إليه هو أرقى من أن يكون علم تربية بسيطا. إنه شاف أيضا. يتعلق الأمر هنا بعدم الإخفاق في الإخراج الخاص بالمشهد الذي نرغب في تأديته، لأن من يخطئ الدور يشوش اللعبة ويفسد التوازنات الحيوية. من الحياة ينسخ المسرح صورته المطابقة. من الذي لم يتورط في لعبة السكر والعشق؟ إن الذي لم يمثل فكهة العيش لن يدرك أبدا عبء الحياة على جسده الخاص وعلى شخصه الحميم. نتطهر بتمثيل هيامنا الخاص لأنفسنا. ولا نحيا بتحصين تلك المسام المنشرحة بلهيب حركات التمرين الذي نتعاطاه.

ليس المسرح فعلا ذهنيا فقط، ويمكن لأي استعمال مفرط للدماغ أن يفرغه من كل مغزى. وإذا كان المسرح أيضا وبشكل خاص، تمرينا جسديا (بالمعنى العارم) ورياضة روحية، فهو ينتسب بشكل أقوى لممارسة التعزيم لأن في ذلك تحققا للروح ولأن هناك دعوة للخروج من الظلمة. لكي تبتهج الروح لا بد أن يمر كل شيء عبر الجسد. يحتفل المسرح بشعيرة مظهر دنيوية. إنه اللعبة التي تلعبها الروح لنفسها، ويكون الجسد والصوت بمثابة تسلية لها. يبقى المسرح قيمة روحية في النهاية، بل هو أنس وألفة وصلات إيجابية بين الناس. يعتبر المسرح بحق من بين أكثر فنون الكلام توحيدا حول الأساطير المؤسسة، لذلك لا يستطيع أن يحيا دون تواطؤ الكثير من الناس. إنه يقيم جملة من علاقات التكافل التي تبدو في عدة مجتمعات كمكان للتمرن على ما لبعض أفراد مجتمع ما من مسؤوليات تجاه البعض الآخر "(٢٥)

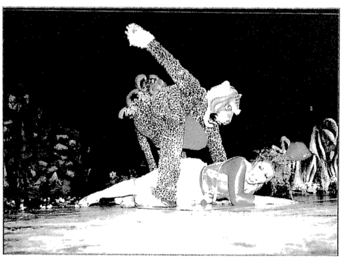
لكننا نعلم أيضا أن التحولات الحضارية الحاصلة وإن كانت دعوة جان جاك روسو وآرطو وغيرهما بالعودة إلى الطقس والاحتفال في المسرح ما زالت قائمة عملت على تقويض دور الشعيرة والطقس والاحتفال المسرحي، سواء بإبقائه حبيس الفضاء المغلق للعلبة الإيطالية، أو من خلال إغراق نصوصه الدرامية بنوع من الكتابة الذهنية والتركيز على الفحص النفسي لذات الإنسان وكياناته الممزقة. لقد أدت هاته التحولات إلى اختفاء أو تقزيم العديد من الظواهر المسرحية الشعبية التي اتسمت منذ نشأتها بارتباطها بنوع من الطقوسية والشعائرية في الأداء، كما ارتبطت بالفضاءات المفتوحة التي كانت تؤدى بها في الحواري والطرقات، مثل " الكوتيبا Le Kotéba " الإفريقية. هذه الظاهرة المسرحية التي نشير لها هنا كنموذج فرجوي وكشكل مسرحي يدخله الأفارقة عموما ضمن ما يمكن تسميته بـ " مسرح السلوك الاجتماعي ". وهو مسرح تقليدي نابع من القوانين والأعراف التقليدية التي تقيد الفرد في المجتمع الإفريقي وتجعله " يعتقد بأن المجتمع وحده الجدير بالاعتبار". لكن مسرح " الكوتيبا " في مالي وهو " نمط من المسرح الشعبي ينظمه الشباب مرة كل سنة، ويعطي لهم فرصة توجيه النقد إلى كبارهم. وهذه هي المناسبة الوحيدة في السنة التي يستطيعون فيها أن يفعلوا ذلك دون خطورة، فيجهرون برأيهم في المجتمع، ولا يستطيع الكبار أن يعارضوهم. وكل ما يقال في هذا المسرح هو فوق القانون.

وفي بوركينا فاصو تقيم مجتمعات موسي (Mosi) مرة كل سنة سوقا ليلية وفي غضون الليل تسري في الليمبو القواعد المستترة كلها؛ فيستطيع المرء أن يمضي مع الشخص الذي كان يحلم به طوال السنة (من ذكر وأنثى) وما إن يطلع الفجر إلا وقد عاد كل شيء إلى طبيعته. وهذان المثالان من أشكال التمثيل المسرحي وغير المسرحي يدرك أبطالهما أنهم يمثلون وأن القواعد قد تتغير في لحظة معينة، ويستهدف هذا النوع

جمهورًا من العامة، أكثرهم أميون، يستميلهم عن طريق التعامل بأشياء تهمهم في حياتهم اليومية. والهدف من ذلك خلق جو يشجع على الاتصال بين مختلف فئات الجمهور؛ ليقرر ما إذا كان عليه أن يغير سلوكه أم لا؟ "(٢٦)

أما اليوم يقول الكاتب الكنغولي الراحل "تشيكايا أو تامسي" "فقد تم إدخال " الكوتيبا " ضمن النص المسرحي المبني" و" وضع لها إخراج ". على هذه الأخيرة أن تخضع لسخافة ديكور مرتجل وتكتفي بالموهبة المكبوحة لبعض الممثلين حتى تعيش وتبقى. عليها أن تستغني كذلك عن جمهور الشارع وتقنع ببعض المتفرجين المحظوظين.

لقد فقدت " الكوتيبا " بابتذالها خاصيتها الابتكارية. وبتحولها إلى فرجة في الهواء الطلق كان بإمكانها أن تجسد مسرحا للشارع منقولا إلى الخشبة. ألن تكون شيئا آخر غير ذلك؟ "(٢٧)



٤ المسرح والأنثروبولوجيا:

إن المسرح لكونه أكثر الفنون ارتباطا بالتجارب الحياتية للإنسان (الفردية منها والجماعية) قد تجاوز ربما كونه فنا مسرحيا فقط إلى وظائف أخرى، مكنت الإنسان من العثور على إمكانية ووسيلة هائلة للنظر إلى نفسه وإخضاعها للملاحظة والمراقبة، من جهة. ثم لفتح ثقافته الخاصة على العديد من الأشكال الثقافية الأخرى، البعيدة والمغايرة، وذلك من أجل الاستفادة من كل القيم الجمالية التي تتوفر عليها هذه الثقافات، ثم من أجل الوصول إلى نوع من التحول الحضاري الكفيل بإخراج الثقافات المتمركزة حول ذاتها (كالثقافة الغربية على الخصوص) من مآزقها الإيديولوجية والجمالية، وكذا من أجل جعل الفرد من خلال تواصله الجمالي في قلب الحضارة الكونية.

من هنا وجدت الأنثروبولوجيا (وخصوصا الثقافية منها) في المسرح وفي أشكال الفرجة الأخرى مجالا أساسيا لتعميق نظرتها إلى الإنسان من جهة، ثم لجعل هذا الإنسان في قلب عملية التواصل الكوني. ولمقاربة هذه الطروحات، نقترح هنا كذلك كمدخل لهذا المحور بعض الإضاءات أو التعريفات القاموسية لعلاقة المسرح بالأنثروبولوجيا، باعتبار هاته التعاريف تقدم نوعا من التأطير الدقيق والرصين للظاهرة وللمسألة المبحوثة من جهة، ثم لكونها تساعد على استجلاء العديد من المغالق المعرفية والجمالية المرتبطة بالظاهرة المدروسة وتحدد إطارها التاريخي والاصطلاحي من جهة ثانية.

لكن قبل ذلك، نمهد بما أورده الدكتور حسن المنيعي في هذا الإطار ضمن مدخله الهام لدراسته " أفق تحديث الفرجة المغربية ". حيث يعرض إلى علاقة الأدب بالأنثروبولوجيا من خلال كتاب " لوي فان دلفت L.V.Delft " " الأدب والأنثروبولوجيا " الذي يعتبر أن " مصطلحي (الأدب والأنثروبولوجيا) " وصلا إلينا ولهما ثقل نوعي ينطوي على تاريخ ثقافي. على أنه في القرن السابع عشر لم يكن أي منهما يفهم بالمعنى السائد اليوم. فالأدب في تلك الحقبة كان يعني أساسا "العلم" L`érudition . أما الأنثروبولوجيا، فقد انحدرت من اللغة اللاتينية الجديدة بعد أن ورد اسمها لأول مرة (أنثروبولوجيوم Anthropologium في كتاب الألماني مانيوس هوندت Anthropologium de :Magnus Hundt homonis Digniti . وكانت تعني آنذاك: علم التشريح Anatomie، كما أنها عقدت علاقات مع علوم أخرى كالأنماط الإتنوغرافية، وتاريخ الطب، والكارطوغرافيا، وعلم الفراسة، والروحانيات ... إلخ. ".

بعبارة أخرى يضيف الدكتور حسن المنيعي إن المعنى الحديث والمتداول عن الأنثروبولوجيا لم يستقر قبل نهاية القرن التاسع عشر. لذلك، فإذا كان أدباء العصر الكلاسيكي الفرنسي يؤلفون "خطابا حول الإنسان "، فإن هدف الأنثروبولوجيا الكلاسيكية هو دراسة هذا الخطاب. وهذا يعني أنها شكلت مجالا معرفيا يقف في موازاة الأدب ويعمل على مساندته؛ بل إنها هي التي دعمت المذهب الإنساني آعوشرهسفث وعملت على تأسيسه لأنها ركزت في صيغتها الكلاسيكية على مفهوم " الطابع " Le caractère الذي ساعد الدارسين على تفسير الطبيعة الإنسانية وتفكيك معنى الآخر.

لهذا، فإذا كانت كتابات الأدباء الأخلاقيين أمثال مونطيني ولروشفكو ولبروييبر تهتم بشكل الأنا، أي الطابع، فهذا يعني أنها كانت تنتمي إلى أنثروبولوجيا أدبية ستخول الانتقال إلى أنثروبولوجيا فلسفية كما هو الأمر بالنسبة للأنثروبولوجيا البنيوية التي تهتم ببنية الطبيعة الإنسانية « أي بمعرفة الإنسان في شموليته وذلك انطلاقا من إنتاجاته من جهة، ثم من تمثيلياته من جهة أخرى» (لفي ستروس).

وإذا كانت الأنثروبولوجيا الكلاسيكية تهتم بالطابع، ألا يمكن القول بأن " أرسطو " قد ابتدع أنثروبولوجيا مسرحية عندما عالج في كتابه " فن الشعر" طابع الإنسان Ethos أي البطل التراجيدي باعتباره معطى طبيعيا في موازاة معطى آخر هو المتفرج. يقول معرفا التراجيديا « إنها محاكاة لفعل جاد وكامل، يحمل دلالة هامة، ومكتوب بلغة جميلة منمقة... أما المحاكاة، فإنها تتحقق عن طريق الفعل لا السرد بحيث تثير الشفقة والخوف فتطهرنا من هذه المشاعر»(٢٨)

أما على المستوى الثقافي والفني، حيث التجأ المسرح الغربي في بعض نماذجه إلى " تمرده على قواعده الفنية وسعيه إلى تحويل قيمه الجمالية اعتمادا على أصوله الأولى، أي " التطقيس " والانفتاح على المقدس ليمسرحها من حيث توظيفها أداة لمناقشة تراكماته وتطويرها انطلاقا من فرضيات فنية وقناعات ثقافية وحضارية كما فعل أوجينو باربا Barba . الذي أسس مسرح الأودن L`oden ثم المدرسة العليا لأنثروبولوجيا المسرح L`ISTA وذلك لغاية واحدة: وهي الابتعاد عن نماذج المسرح كما هو سائد في الغرب، ورفض بنياته التي تنتمي إلى مركزية ثقافية أوربية

لاحتضان أشكال مسرحية مضادة تتجاوز تلك المركزية، وتعمل على محاورة لغات وتقاليد درامية أخرى تخول له تحقيق التداخل الثقافي L`interculturel وكونية المسرح.

وكما هو معلوم، فقد سبقه إلى ذلك عدة مسرحيين أمثال بريشت وغروتوفسكي وبيتر بروك وغيرهم. لكن العبقري الكبير في هذا المجال يظل هو أستاذهم أنطونان آرطو «. Artaud. الذي أسس مسرح القسوة أي أنثروبولوجيا مسرحية ترفض مسرح المحاكاة المقيد بمرآوية الواقع، وتعتمد البحث في الروافد الحقيقية التي بإمكانها أن تغني الفرجة وتخرج بها عن المألوف والمكرس. وقد وقف على هذه الروافد في المسرح الشرقي الذي ساعده على افتراض مسرح احتفالي Cérémonial يرتبط بالطقوس التي تعد تمرينات شعائرية وتعبيرا عن حاجة سحرية روحانية. مسرح يعيد النظر إلى هيمنة النص، ويستخدم لغات تخاطب الحواس، وتدعو المتفرج إلى المشاركة في الفرجة. لكنه مسرح يركز في الأساس على الممثل باعتباره جسدا يمارس مهنة الجنون، ويغدو " خيمائيا " يركب عناصر الواقع تركيبا جديدا. لقد فسح هذا المسرح المجال لظهور ممارسات عديدة في أوربا وأمريكا، وكذا على مستوى المسرح العلاجي Psychodrame والارتجال وفنون الرقص والكابريه. ولأن آرطو اعتمد المسرح الشرقي الذي ينبذ الطابع المحاكاتي للفرجة، فقد صار مسرحه "سندا أنثروبولوجيا" بالنسبة للمخرج الأوروبي وذلك من حيث تأسيس فرجته على منظومة للعلامات ينتصب في وسطها الممثل الذي أصبح يتموضع خارج هويته وثقافته وتاريخه، ويخضع لتداريب تجعل جسده محملا بأوصاف ميثولوجية تدفعه إلى بث الحياة في الفرجة ".(٢٩)

في فحصه لعلاقة المسرح بالأنثروبولوجيا، يسوق باتريس بافيس في قاموسه المسرحي العديد من التفصيلات، نقتبس منها التعريفات التالية:

١ " تجد الأنثروبولوجيا في المسرح مجالا استثنائيا للتجريب، ما دامت تملك إمكانية ملاحظة أناس يمثلون من خلال اللعب المسرحي أوضاع أناس آخرين. إذ يرمي هذا التظاهر بتحليل وإظهار سلوكات هؤلاء الناس وكيف يتصرفون داخل المجتمع. يمنح المسرح والأنثروبولوجيا المسرحية نفسيهما بجعل الإنسان في وضعية اختبارية وسائل وإمكانات إعادة تشكيل مجتمعات صغيرة وتقييم علاقة الفرد بالجماعة ".(٣٠)

٢ " إن فكرة النظر إلى المسرح من داخل الأنثروبولوجيا أو نظرية الثقافة ليست وليدة أيامنا هاته. إذ تكاد كل الدراسات المسرحية تشير إلى فرضية الجذور. ثم إن فكرة كهاته، منشغلة بمسألة الأنساب، قد انطلقت في القرن العشرين مع آرطو على سبيل المثال، محمولة برغبة العودة نحو المنابع، وبنوع من الحنين إلى الأصول، ثم برغبة مقارنة الثقافة الغربية مع ثقافات بعيدة. ويبدو أن الأنثروبولوجيا المطبقة على المسرح (ولو أنها لا زالت لم تحصل على هاته التسمية بعد) قد ظهرت إلى الوجود على إثر حصول نوع من الوعي بـ " انزعاج في الحضارة " (فرويد (وبعدم تلاؤم الثقافة والحياة المشابهة لتلك التي شخصها آرطو: " إطلاقا، لما تكون الحياة هي ما ينتهي. هكذا تحدثنا عن الحضارة والثقافة. وثمة تواز غريب بين هذا الانهيار المعمم للحياة هذا الانهيار الذي هو أساس الفقد الحالي للعزيمة وبين قلق ثقافة لم تصادف الحياة على الإطلاق: ثقافة خلقت لتلقن الحياة ". إن هذا الإحساس بانهيار ثقافتنا وفقداننا لنظام مهيمن للإحالة يتسبب في جعل الممارسات السابقة لمسرحيين من قبيل بروك، غروتوفسكي أو أوجينو باربا، ممارسات متسمة بنوع من النسبوية. تجعلهم هاته الأشياء يحسون بأشكال مسرحية غريبة ومجلوبة، وتمنحهم على الخصوص نظرة إثنولوجية إلى الممثل. إذ تنضم هذه التجارب المسرحية في جزء منها إلى أنثروبولوجيا ليفي ستروس التي تحاول جاهدة فهم الإنسان " انطلاقا من اللحظة التي يكون فيها نمط التفكير الذي نبحث عنه يهدف إلى خلق مصالحة بين الفن والمنطق، بين الفكر والحياة، ثم بين المحسوس والمعقول ". (٣١)

٣ " بوسعنا اللجوء هنا ومثلما فعل Volli لكن بشكل أكثر جزئية في (Barba savarese ١٩٨٦) إلى مقالة مارسيل موس حول " تقنيات الجسد ") ١٩٣٦ (للتعرف على " الكيفيات التي يتمكن البشر بواسطتها، من مجتمع لآخر، وبطريقة تقليدية، من معرفة استعمال أجسادهم ". يقدم ماوس لذلك أمثلة عديدة مستمدة من كافة الأنشطة التي يقوم بها الإنسان، لكنه بالرغم من عدم إشارته إلى المسرح أو الفن، فهو في كل الحالات لا يعارض بينهما ولا يجعلهما في وضعية تقابل، لكونه يرى حسب منظوره الشخصي أن كل تقنية، سواء كانت تنتمي إلى اليومي أو إلى الفني، هي دائما محددة من قبل المجتمع. يستعير باربا من ماوس هذا المفهوم الخاص بجسد مشروط بمواصفات الثقافة الغربية. لكنه يفعل ذلك من أجل إدخال نوع من التقابل بين وضعية اليومي ووضعية التمثيل: " في اليومي، تكون تقنية أجسادنا مشروطة بثقافتنا، بوضعنا الاجتماعي وبالمهنة التي نمارسها. لكن داخل وضعية " التمثيل " فتقنية الجسد مخالفة تماما.

يبدو اقتراح باربا أكثر ميلا إلى أن تقنية الجسد في التمثيل أو الفرجة تتغير بشكل جذري. حيث لا يعود الممثل خاضعا لشروط ثقافته. والحالة هذه أننا لا نرى بشكل جيد ما كان سيقود إلى تحول من هذا النوع، مما يجعل الممثل يقدم على تغيير جسده بمجرد ما يغير بيئته أو إطاره الاجتماعي. وحتى داخل التمثيل، فالممثل وخصوصا الممثل الغربي يظل تحت رحمة ثقافته الأصلية وتحديدا تحت رحمة إشاريته Gestualitéاليومية. ثم إن فكرة فصل الحياة عن التمثيل (الفرجة) هي فكرة غريبة في حد ذاتها، لكوننا نستعمل نفس الجسد في الحياة والتمثيل معا. ثم إن التمثيل هنا ليس بمقدوره أن يمحو كل شيء. يوشك هذا التمييز بين اليومي والتمثيل أن ينزلق نحو تناقض حاسم وواضح بين الطبيعة (الجسد اليومي) والثقافة (الجسد في الفرجة أو في وضعية التمثيل). إنه تحديدا التناقض أو التعارض الذي تعمل الأنثروبولوجيا جاهدة على تفنيده ودحضه(٣٢)

تقدم هذه التعريفات إذن بعض أوجه العلاقة المتعددة بين الأنثروبولوجيا والمسرح، سواء من خلال التصور المركزي الذي جعلته الأنثروبولوجية المسرحية على الخصوص هدفا لاشتغالها، والمتمثل في كونها " العلم " الذي يحاول " دراسة السلوك البيولوجي والثقافي للإنسان في وضعية العرض، والمقصود هنا الإنسان الذي يستعمل حضوره الجسدي والذهني حسب مبادئ تختلف عن تلك التي تتحكم في الحياة اليومية " (Barba sav-arese ١٩٨٦)، أو من خلال ما تفترضه هذه الأنثروبولوجا بوجود " فيزيولوجيا عبر - ثقافية يخضع لها الشرق والغرب، الشمال والجنوب"(٣٣)

من هنا أيضا، يكون المجهود الجبار والمؤسس لباربا، في جعل الأنثروبولوجيا المسرحية علما قائما بذاته ولو أنه لم يحصل على

هذه الصفة بعد على حد تعبير باتريس بافيسقد قدم العديد من المعارف والإضاءات والتفسيرات الجمالية المرتبطة بأهم عنصر في الفرجة المسرحية، الذي هو الممثل وجسده الموقع لكل حركة وإشارة تصنع دلالة وحرارة العرض المسرحي في خر المطاف. خصوصا ضمن الشروط أو هذا التعارض الجارح أحيانا بين حضارتين وثقافتين ووضع الجسد في الحياة اليومية ووضعه في الفرجة والتمثيل المسرحي. هي المواقف التي ترغم هذا المثل على القبول بنوع من " الانمحاء " أو " إلغاء الذات " أحيانا كي يصل إلى عمق التواصل المسرحي. سواء مع ذاته التي هي في حاجة إلى العودة إلى " تعبيراتها البدائية " أو مع الكون الذي يشكله الاختلاف وتعدد التعبيرات والثقافات.

ولإضاءة هذا الأمر أكثر، وخصوصا دور أوجينو باربا في التأسيس لقيم جمالية جديدة داخل المسرح الغربي، ثم ذلك النوع من " مآزق التعبير الجسدي " التي يجد الممثل الغربي تحديدا نفسه في مواجهتها كلما تعلق الأمر بتحويل تعبير مسرحي إلى قيمة جمالية كونية تخدم ثقافته الأصلية وعمق التواصل الإنساني، ندرج هنا في آخر هذا المحور من دراستنا رأيا للدكتور الناقد حسن المنيعي، إذ يقول:

" من هنا، فإذا كان الممثل الغربي قد تعلم مبادئ المؤدي الشرقي مثل الإنمحاء (أي إلغاء الذات) والفراغ (أي الخروج من العالم الذي يحيط به لإنجاز المهارة واكتساب روحانية شاملة)، فإن أنثروبولوجيا أوجينو باربا قد راهنت على تقنية الجسد (جسد الممثل) وعلى ضرورة تبلورها مسرحيا "في استعمال خاص، أي في الاستعمال الخارج اليومي للجسد الذي لا تحدده الثقافة ولا المهنة ولا الأوضاع الاجتماعية. بعبارة أوضح، إن أنثروبولوجيا "باربا" تطرح كفرضية مستوى قاعدة تنظيم مشترك بين الممثلين والراقصين، وتعرفه باعتباره حقل ما قبل تعبيرية ق6-ثطحقشسسهدهفé تكمن فيه المبادئ المتكررة والعبر/ ثقافية. وهو يوجد في الأصول الأولى لمختلف تقنيات اللعب، لأنه بمعزل عن الثقافة التقليدية توجد فيزيلوجيا ركحية عبر ثقافية. وهذا ما يجعل الما قبل/ تعبيرية تستعمل فعلا مبادئ تخول للممثل الراقص اقتناء الحضور والحياة."(٣٤)

المصادر والمراجع:

(❖) كل التعريفات المأخوذة من " قاموس المسرح " لباتريس بافيس (بالفرنسية)، والتي تحويها هذه الدراسة، هي من ترجمتنا الشخصية.

(١) Patrice Pavis Dictionnaire du Théatre Messidor / Editions sociales, Paris 1987 pp 144-145)

(٢) المرجع نفسه. ص: ١٢٦ ١٢٧.

(٣) د. حسن المنيعي المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس ١٩٩٤ ص ٢٦.

(٤) أورده: د. حسن المنيعي في كتابه: المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس ١٩٩٤ ص ٢٦ .

(٥) د. عبد الرحمان بن زيدان التجريب في النقد والدراما منشورات الزمن الدار البيضاء ٢٠٠١ ص ٦١.

(٦) التجريب في المسرح سعيد الناجي دار النشر المغربية بالدار البيضاء ١٩٩٨. ص ٣٣.

(٧) أورده: د. عبد الرحمان بن زيدان في كتابه: التجريب في النقد والدراما منشورات الزمن الدار البيضاء ٢٠٠١ ص ٦٢.

(٨) Patrice Pavis - Dictionnaire du Théatre - Messidor / Editions sociales, Paris 1987 - p 404.

(٩) د. حسن المنيعي المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس ١٩٩٤ ص ٦٤.

(١٠) التجريب في المسرح سعيد الناجي دار النشر المغربية بالدار البيضاء ١٩٩٨. ص ٤٣.

(١١)المرجع نفسه. ص: ٤٥ ٤٦.

(١٢) أنطونان آرطو ومقتبسات المسرح الشرقي محمد سكري مجلة: المدينة العدد)٤ ٤(١٩٧٠. ص ١٠٧.

(١٣(المرجع نفسه. ص ١٠٥.

(١٤(التجريب في المسرح سعيد الناجي دار النشر المغربية بالدار البيضاء ١٩٩٨. ص ٤٦ ٤٧.

(١٥) د. فاضل سوداني المسرح البصري ضد الأدب (رؤيا أركيولوجية مغايرة) موقع على الإنترنت. www.rezgar.com

(١٦) الدكتور محمد الكغاط المسرح وفضاءاته البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع القنيطرة الطبعة الأولى ١٩٩٦ ص ٩١ .

(١٧) atrice Pavis - Dictionnaire du Théatre - Messidor / Editions sociales, Paris 1987 - ص ٣٣٨

(١٨) د. حسن المنيعي المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس ١٩٩٤ ص ٦٤.

(١٩) "(ص ٣٣٩) - Patrice Pavis - Dictionnaire du Théatre Messidor / Editions sociales, Paris ١٩٨٧ -

(٢٠) المرجع نفسه(ص ٣٣٩)

(٢١) د. حسن المنيعي المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس ١٩٩٤ ص ٣١.

(٢٢) Patrice Pavis - Dictionnaire du Théatre - Messidor / ditions sociales, Paris ١٩٨٧(ص ٣٣٩-٣٤٠)

(٢٣) تشيكايا أو تامسي " الجذور المقدسة لمسرحنا " ترجمة: بوجمعة العوفي جريدة " الاتحاد الأسبوعي "(المغربية) ٩ ١٥ يناير ٢٠٠٤. العدد ٨٦.

(٢٤) المرجع نفسه.

(٢٥) المرجع نفسه.

(٢٦) المسرح الإفريقي: لحظات من الانطلاق الخضر عبد الباقي نيجيريا موقع على الإنترنت www.islamonline.netl

(٢٧) تشيكايا أو تامسي " الجذور المقدسة لمسرحنا " ترجمة: بوجمعة العوفي الاتحاد الأسبوعي ٩ ١٥ يناير ٢٠٠٤. العدد ٨٦ .

(٢٨) د. حسن المنيعي أفق تحديث الفرجة المغربية(مدخل) موقع الدكتور حسن المنيعي على الإنترنت (Lamniaie.free.fr)

(٢٩) المرجع نفسه.

(٣٠) Patrice Pavis - Dictionnaire du Théatre - Messidor / Editions sociales, Paris 1987 - p 39.

(٣١) المرجع نفسه ص ٤٠.

(٣٢) المرجع نفسه ص ٤١.

(٣٣) د. خالد أمين " الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا " موقع د. حسن المنيعي على الإنترنت (Lamniai.free.fr)

(٣٤) د. حسن المنيعي أفق تحديث الفرجة المغربية(مدخل) موقع الدكتور حسن المنيعي على الإنترنت (Lamniaie.free.fr)

أبو العلاء المعري
أو
متاهات القول

ياسين عدنان- المغرب

المعري محاطا بأبناء غامضين في كتاب كيليطو الأخير

هل يمكن اعتبار دانتي صاحب (الكوميديا الإلهية) مجرّد أخ أصغر أو ربما إبن رمزي لأبي العلاء المعري؟ ابن بعيد في التاريخ والجغرافيا ولم يرضع حليبه من نفس الثدي اللغوي الذي رضع منه المعري، لكنّه استعاد أجواء كتابه (رسالة الغفران) بكثير من التألّق؟ لكن هل استعاد دانتي رسالة المعري فعلا؟ ثم أيهما الأصل؟ الكوميديا أم الغفران؟ دانتي أم المعري؟

يحسم عبد الفتاح كيليطو هذه الأسئلة في كتابه الجديد (أبو العلاء المعري أو متاهات القول) الصادر عن دار توبقال للنشر بالدار البيضاء قائلا: "يمكن القول بدون مبالغة إن دانتي أثّر في المعري. أجل، كتب دانتي الكوميديا الإلهية ثلاثة قرون بعد الغفران، ومع ذلك فإنّ تأثيره واضح في نظرتنا لمؤلّف المعرّي وطريقة تناولنا له. إننا نقرأه منقّبين في أرجائه عن دانتي... لم نعد قادرين على قراءة الغفران بمعزل عن الكوميديا." ويضيف كيليطو في الفصل الثاني من هذا الكتاب وهو عن (منامات أبي العلاء) أنه لم يكن بوسع دانتي الاطّلاع على رسالة الغفران التي لم تترجم إلى أيّة لغة، بل ولم يعرها معاصرو أبي العلاء ومن جاء بعدهم أدنى اهتمام، فظلت منذورة للإهمال إلى أن اطّلع العرب على الكوميديا الإلهية مع بداية القرن الماضي ليخرج دانتي رسالة المعري من عزلتها الطويلة ويرفع من أسهمها في بورصة الأدب العربي.

علاقة المعري بدانتي لم تكن وحدها على هذا القدر من الالتباس. فعمر الخيام هو الآخر كان قد شخص ببصره بعيدا جهة معرّة النعمان، يقول كيليطو، وهو ينظم بيته المشهور:

فامش الهوينى إنّ هذا الثرى من أعين ساحرة الاحورار

لقد أدخل الخيام تعديلا طفيفا على بيت أبي العلاء (خفّف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد). لكن الخيام سيستعمل مجازا مرسلا يستعير فيه الأعين الساحرة عوض الأجساد الهامدة. فهل في الأمر انتحال؟ استعارة أم سرقة؟ يتساءل كيليطو؟ أم أنّ الأمر لا يعني سوى أن الخيام قد يكون ابنا آخر للمعري؟

كلنا يعرف احتجاج شيخ المعرّة الشعري على الآباء. لكنّ أحدا لم يتوقّع أنّ صاحب البيت الشهير (هذا جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد) سيجد نفسه محاطا بالأبناء الروحيين و الرمزيين في آخر إصدارات عبد الفتاح كيليطو. لكنّ أبناء المعري وتلامذته ليسوا من النوع المذعن القانع بشرف مجاورة الأستاذ المكتفي بالأخذ عنه. إنهم صنف آخر، أو هم أصناف شتى: فالخيام يسرق أستاذه و يتفوّق عليه، كأنّه كان مقتنعا بأن "الشاعر الرديء يستعير أما الجيد فيسرق" كما سيقول إليوت فيما بعد. أما دانتي فقد صار ذا فضل على شيخ المعرّة، ولم تشفع لأبي العلاء مع الشاعر الإيطالي أسطورة السّبق التاريخي.

لكن هل هذا كل شيء؟ لا، يجيب كيليطو في الفصل الثالث الموسوم ب(جنون الشّك). فللمعرّي تلامذة آخرون مباشرون هذه المرّة: الخطيب التبريزي الذي فضح شكّ أستاذه، و القاضي أبي الفتح الذي أورد الذهبي عنه في تاريخ الإسلام حكاية تؤكّد صحّة دين أبي العلاء. وسواء تعلّق الأمر بالتبريزي الذي سأله المعري عن اعتقاده فأجابه مستدرجا :ما أنا إلاّ شاكّ. فقال له أبو العلاء: هكذا شيخك. فانفضح شكّ صاحب اللزوميات. أو بأبي الفتح الذي دخل عليه مرّة في وقت خلوة فسمعه يتلو آية من سورة الحشر ويبكي ممّا يؤكد إيمان الشيخ و قوة يقينه.. فإنّ التلميذين قد انطلقا معا من موقف الشك في عقيدة الشيخ والحيرة من أمره. لكن هل يكفي الانحياز لرواية دون أخرى لتغلّب اليقين على الشك؟

يبدو أنّ أمر أبي العلاء محيّر فعلا على هذا المستوى وإن استبعدنا روايات الرّواة و اكتفينا بإنتاجه الأدبي وحده. لذا يرى كيليطو أنّ سبر غوره يحتاج من الباحث تقليب كلامه على كل الأوجه، وعدم الاطمئنان إلى ظاهر القول عنده. فالرجل

"يجهر بالمحال و يهمس باليقين" كما يعترف هو نفسه في اللزوميات:

إذا قلت المحال رفعت صوتي وإن قلت اليقين أطلت همسي

كما أنّه "يتكلم بالمجاز" وهو ما يعرّض القراءة الحرفية لنصوصه إلى الابتسار وسوء الفهم. يقول دائما:

وليس على الحقائق كلّ قولي ولكن فيه أصناف المجاز

إضافة على أنّ بعض قريضه كذب، وهو بنفسه من أقرّ ذلك في خطبة ديوانه (سقط الزند).

و بالضبط في هذه المسافة الملتبسة بين الحقيقة والمجاز، الصدق والكذب، الشك واليقين، الجنة والجحيم، ثم بين النص ومقصديته تنشط الآليات التأويلية لعبد الفتاح كيليطو وتتناسل أسئلته النقدية حول عملية إنتاج الدّلالة وحدود دور كلّ من القارئ والكاتب فيها.

إنّ التأويل فن. والبحث عن الحقائق المضمرة في النصوص، وربما المطموسة لاعتبارات معينة، فعل مفتوح على المتعة والالتذاذ، خصوصا حينما يكون الباحث من طراز كيليطو الذي لا يرهن تأملاته النقدية بضرورة القبض على دلالة تأويلية بعينها أو الكشف عن أصل النص وجوهره، بقدر ما يكتفي بالتحليق الحرّ في فضاء "المتاهة" تاركا لبوصلتها المعطّلة أن تعبث بوجهته، أو وجهاته.

إنّ وجهات كيليطو في كتابه (أبو العلاء المعري أو متاهات القول) تتعدّد بتعدد الرواة الذين أخذ عنهم. لذا نجده يتوقّف في الفصل السادس المعنون ب(روايات) عند ابن الجوزي أحد أشدّ المتحاملين على أبي العلاء، حتى إنه اعتبر كتابه (الفصول والغايات) "كلاما في نهاية الركة والبرودة" قبل أن يعرّض بمؤلفه قائلا: "فسبحان من أعمى بصره وبصيرته". ثم عرّج الباحث على سبط ابن الجوزي صاحب (مرآة الزمان) الذي كان أكثر إنصافا لشيخ المعرة من جدّه حيث أورد إلى جانب أقواله الشائكة أخرى لا غبار عليها. ثم استدعى كيليطو أيضا القفطي صاحب (إنباه الرواة) الذي كان يحرص على إبداء تحفظه من المعري لينفي عن نفسه شبهة التعاطف معه. أما ياقوت الحموي صاحب (معجم الأدباء) فما إن أورد بعضا من شعر المعري الدّال على سوء عقيدته حتى انتهز الفرصة ليحمد الله تعالى على ما ألهمه من "صحّة الدين وصلاح اليقين" قبل أن يستعيذ به من" استيلاء الشيطان على العقول".

وسيختم كيليطو رحلته بين الرواة بابن العديم صاحب (الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري). وهو الوحيد بين القدماء الذي جرّد قلمه للدّفاع عن شيخ المعرة والذود عن مصنّفاته مؤكّدا أن خصوم المعري إنما "حملوا كلامه على غير المعنى الذي قصده".

لكن لماذا أرجأ كيليطو، وهو راوي الرواة في هذا الكتاب، ابن العديم على نهاية الفصل؟ هل لتجبّ روايته "المنصفة" ما قبلها فتلغي بذلك تكفير ابن الجوزي للشيخ وارتياب ابن القفطي في صحة اعتقاده؟ هل هو انتصار من كيليطو لليقين على الشك؟ سيكون من الصعب التّدليل على ذلك. فكيليطو ينحو دائما في كتاباته النقدية إلى القراءة المرتابة المتشكّكة. بل إنّه يتفانى في تعميق حالة الالتباس لدى قارئه. وكأنّ لذّة القراءة لا تتحقّق في عرفه إلا بتوريط القارئ في "متاهات القول". ولا يمكن لهذا الأخير أن يغادر المتاهة إلا بافتراع طريق له داخلها. طريق لن يفضي به إلى الخارج بالضرورة، بل فقط سيجعله يستأنس بمجاهلها.

بهذا المعنى تصير القراءة عند كيليطو جزءا لا يتجزّأ من عملية الكتابة. كلّ كتابة هي فعل قراءة بالأساس. وعند كيليطو دائما هناك نص غائب/حاضر يؤسّس عليه كتابته. بل إنّ الكاتب فيه ليس سوى قارئ ذكي شغوف باللعب ومطاردة الظلال: ظلال المعاني وأطياف الدّلالات. الكتابة عنده رغم خفّتها القصوى، أو ربما بسبب هذه الخفّة، لا تطمح للسّمو إلى مقامات التأمّل ولا تدّعي افتراع المعاني الأصيلة، لأنها بالأساس فعل قراءة وافتتان بالمقروء. لهذا نجدها تتحقّق بالدرجة الأولى في مدارات نصوص سابقة لتبدو لنا تماما كحواشي. حواشي قد تتجاوز متونها أحيانا لتفتحها على ما لم يخطر لكاتبها على بال، بل وتتزايد عليها بدينامية التأويل.

إن مجموع أعمال كيليطو بدءا ب: الأدب والغرابة، مرورا ب: الكتابة والتناسخ، الغائب، الحكاية والتأويل، المقامات، لسان آدم،العين والإبرة، حتى: متاهات القول...ليست سوى قراءات لبعض النصوص التراثية كالمقامات وألف ليلة وليلة وبعض نصوص الجاحظ وابن المقفع والحريري ثم أخيرا المعري.

لكنّ قراءة كيليطو لهذه النصوص لا تدّعي النّفاذ إلى عمق ما كامن بها، بقدر ما تحاول ركوب أمواج مجازاتها والتزحلق فوقها بدربة تأويلية عالية.إن ما يشغل كيليطو في كتاباته هو سؤال القراءة بالاساس. كيف تصير القراءة جزءا من عملية الكتابة. على أساس أن النص لا يكتمل إلا بالقراءة التي تصير استمرارا لعملية الكتابة ذاتها.لذا فالمعرّي الذي اشتغل عليه كيليطو في هذا الكتاب ليس هو صاحب (رسالة الغفران) و(سقط الزند) و(اللزوميات) فقط، بل هو أيضا ذلك المتعدّد الذي ضاعفته روايات الآخرين.إن وجه المعري لا يكاد يستقرّ على ملامح نهائية له في كتاب كيليطو. ليس لأنّ الرجل غيّر جلده، ولكن لأنّ مرآة كيليطو تعكس مرايا السابقين وتختلف عنها.

في هذا الكتاب يشتغل الباحث المغربي على أدب المعري وسيرته بغير قليل من التّفهّم المتواطئ بل والتعاطف أيضا، مما يجعلك تشعر أنّ كيليطو يتجاوز أحيانا دور القارئ والناقد ليفتح علاقته مع "موضوعه" (المعري) على أبعاد أخرى غامضة، فهل يكون صاحب (الكتابة والتناسخ) إبنا آخر لأبي العلاء؟

معارض متنوعة وأخرى تتجاوز اللوحة التقليدية وتثير أسئلة

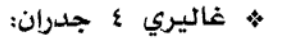
محمد العامري

تتقدم العاصمة عمان العواصم العربية في استضافتها للعروض التشكيلية المحلية والعربية والعالمية، لتصبح العاصمة الجمالية للعالم العربي كونها عاصمة متوسطة للعواصم العربية، وهذه العروض عكست روح التنافس واذكاء روح الحوار عبر مفارقات وتنوع العروض وأنماطها المختلفة. هذا التنوع الذي انعكس ايجاباً على تطوير الذائقة الجمالية لدى المشاهد. مما وضع الفنان أمام تساؤلات ذكية، وخطرة لتعطي الفنان علامة جديدة في طبيعة الأعمال المعروضة.

مؤسسة خالد شومان - دارة الفنون

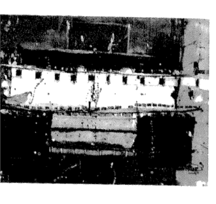
استضافت دارة الفنون تجربة مغامرة للفنانين العراقيين مها مصطفى وابراهيم رشيد، التجربة التي جاءت بعنوان ما بعد ١٠٠ مئوية حقق تساؤلات جدية حول نمط العمل الفني العربي الجديد حيث اشتمل المعرض على اعمال للنحت المعدني وأعمال للرسم والتركيب والفيديو آرت، مشروع فني متكامل يعكس حياة الانسان والارض عبر ادوات تعبيرية مختلفة، فالفيديو يحيلنا الى اعمال الرسم وكذلك المنحوتات المعدنية الموسقة تحيلنا الى حرارة درجة الغليان في المادة وصولاً إلى الحقائق الشفافة التي حملت جزءاً من ذاكرة الأرض كالحنطة والضوء وملح البحر الميت والصور النيغاتيف، المعرض لاقى تفاعلاً من نوع خاص بين طبيعة التعبير والدلالات الانسانية المطروحة وشكل تحولاً في مسار العروض حيث سبق لدارة الفنون، وان قدمت تجربة مهمة في الفيديو أدت للفنانة سهى شومان وتجربة أخرى لمجموعة من الشباب الأردنيين بعنوان تضاريس حيث حرصت الدارة على تقديم الدعم لمثل هذه المشاريع.

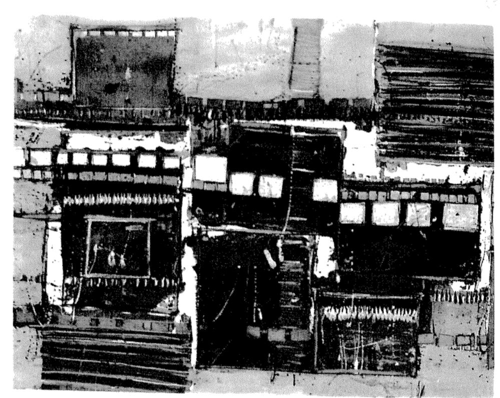


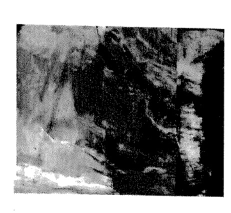


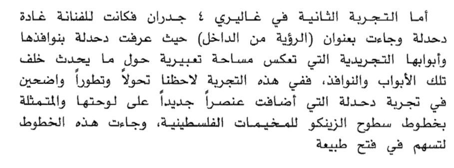
❖ غاليري ٤ جدران:

استضاف غاليري ٤ جدران تجربة مثيرة حول مدينة البتراء جمعت بين الرسامة الهولندية جيري بيرنبرودسبوت والفوتوغرافية الانجليزية جين تايلر ومجموعة من القطع الأثرية من دائرة الآثار العامة في الأردن، حيث قدم المعرض طقساً بتراوياً تحققت تجلياته من خلال أكثر من مادة تعبيرية جمعت بين الواقع الاسطوري للمدينة والواقع الافتراضي عبر الرسم.



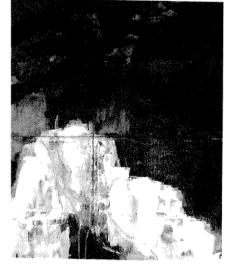






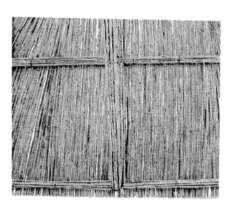
أما التجربة الثانية في غاليري ٤ جدران فكانت للفنانة غادة دحدلة وجاءت بعنوان (الرؤية من الداخل) حيث عرفت دحدلة بنوافذها وأبوابها التجريدية التي تعكس مساحة تعبيرية حول ما يحدث خلف تلك الأبواب والنوافذ، ففي هذه التجربة لاحظنا تحولاً وتطوراً واضحين في تجربة دحدلة التي أضافت عنصراً جديداً على لوحتها والمتمثلة بخطوط سطوح الزينكو للمخيمات الفلسطينية، وجاءت هذه الخطوط لتسهم في فتح طبيعة

المربع الذي تشتغل عليه غادة منذ فترة طويلة.



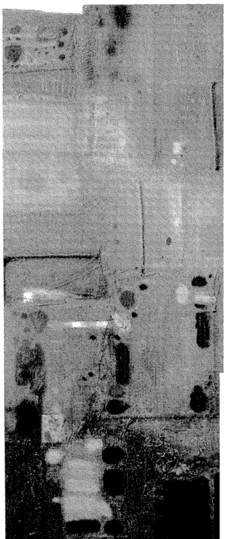
❖ غاليري الأورفلي: استضاف غاليري الاورفلي معرضاً بعنوان على درب دعم الانتفاضة، الأعمال من مقتنيات الدكتور أسعد عبدالرحمن حيث سيذهب ريع هذه الأعمال إلى دعم المشاريع الفلسطينية في الداخل والشتات، ويشكل هذا المعرض فرصة متفردة للمشاهدة لتنوع الأعمال التي جمعت أسماء عربية مهمة أمثال ابراهيم بوسعد وعباس يوسف وعبدالجبار الغضبان والمحيميد وحمدان من البحرين وسلام كنعان ومحمد العامري وحسين دعسة وعمر بصول ويوسف بداوي من الأردن، وحامد البوسطه (البحرين) وجورج بهجوري من مصر وناجي العلي من فلسطين والمهايني والصابوني من سوريا وآخرين.

هذه التجربة تؤشر على عافية الاقتناء لدى بعض الشخصيات العربية.

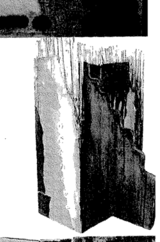


أمانة عمان - غاليري رأس العين: قدم الفنان خيري حرز الله تجربة جديدة بعنوان (مقامات لونية) اشتمل المعرض على مجموعة من الأعمال التي اتخذت من التجريدية التعبيرية فضاء لها، وهذه التجربة





هي نتاج تجارب الفنان في أكثر من مادة تعبيرية كالنحت والرسم والغرافيك والخط العربي كل هذه الخبرات انعكست بشكل ايجابي على هذه التجربة التي قدمت الفنان بصورة قوية عبر قوة تعبيرية وخشونة اللون، حيث يعتمد حرز الله في هذه التجربة على اطلاق العنان لريشته، من خلال صدق التعبير الواعي المنطلق من دراسات لونية ذكية وحلول بصرية قادمة إلى مساحات مهمة في عمله التجريدي، ففي هذه التجربة يؤكد حرز الله على خصوصية لوحته وطرائق تعبيره عن هواجسه الانسانية بلغة فنية راقية.



❖ **غاليري شارع الثقافة:**

قدمت الرسامة مها محيسن معرضها الجديد في شارع الثقافة من خلال تركيزها على موضوعة الطبيعة والطبيعة الجامدة وقد سبق للمحيسن أن قدمت تجربة في ذات الموضوع في بيت الشعر الأردني، حيث تنتمي أعمالها إلى المزج بين التعبيرية والواقعية، وقد قدمت محاولات في رسم الزهور ونجحت أكثر في تجربة رسم الطبيعة التي تعتمد على قوة اللون وتعبيريته. وظهرت نماذج تعبيرية معقولة من الممكن أن تظهر بصورة قوية في تجارب قادمة.



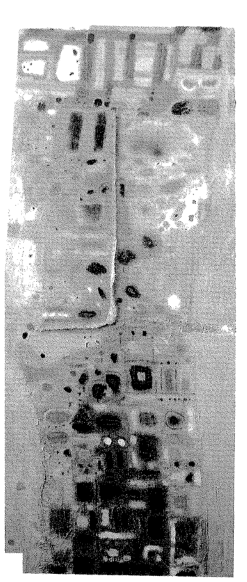
وتبقى المحيسن من الفنانات الأردنيات الشابات اللواتي يسجلن تجارب معقولة من الممكن أن تظهر مستقبلاً بصورة مبشرة، هذا المعرض مؤشر ايجابي.

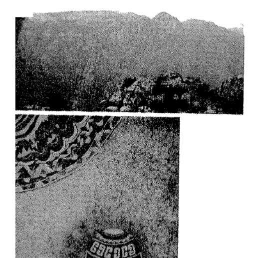


❖ **المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة:**

نظم المتحف الوطني مخيماً ابداعياً في محمية ضانا بمشاركة مجموعة من الفنانين الأردنيين الذين شاركوا في ورش الرسم والخزف والفوتوغراف وشارك في الورشات طلبة جامعة عمان الأهلية ومجموعة من طلبة







الطفيلة. المشروع الذي دعم من أكثر من مؤسسة أردنية مثل جامعة عمان الأهلية وشركة فاست لينك والجمعية الأردنية لحماية الطبيعة حيث يهدف المشروع إلى إعادة الاعتبار إلى جماليات المكان الأردني عبر الفوتوغراف واللوحة واسهام الفعل الثقافي في تسويقه سياحياً وقد انجز الفنانون مجموعة من الأعمال في مجالات الخزف والرسم والفوتوغراف ستعرض فيما بعد على صيغة معرض لافساح المجال أمام الجمهور لمشاهدتها، وسيقوم التلفزيون الأردني بانتاج فيلم تلفزيوني حول هذا اللقاء، الملتقى هو أحد مشاريع المتحف خارج قاعات المتحف ضمن التفاعل مع المجتمع المحلي.

❖ **المركز الثقافي الاسباني:**

نظمت جامعة البتراء معرضاً سنوياً بالتعاون مع المركز الثقافي الاسباني، المعرض هو لمدرسي كلية الفنون والعمارة في الجامعة وأصبح تقليداً سنوياً، المعرض يتيح للجمهور مشاهدة أعمال الفنانين الذين يعملون في جامعة البتراء من سوريا والعراق والأردن ومصر حيث تنوع المرجعيات الفنية وصولاً لتنوع المادة والاداة التعبيرية.

❖ المركز الثقافي الفرنسي: استضاف المركز الفرنسي معرضاً فوتوغرافياً نادراً بعنوان (سحر فلسطين في القرن التاسع عشر) الأعمال من تصوير ميسر بون فيس وهي من مجموعة لينا صالح، المعرض يعكس أهمية فلسطين عبر التاريخ ومحورية حضارتها في المنطقة، وجاءت الصور لتؤكد أصالتها وأعطت المجال لايجاد مقاربات ومفارقات بين ما كانت عليه فلسطين من نمط معماري وحياة وبين ما فعله الاحتلال الصهيوني بهذه العمائر في محاولة من الاحتلال لمحوها وتغيير هويتها.

اصدارات جديدة

إعداد: تيسير النجار

"سوسيولوجيا التراكم الثقافي لأحمد شراك" الاحاطة بالثقافة المغربية المتشابكة مع الثقافة العالمية ببولوغرافيا

عن المركز الوطني للإبداع المسرحي والسينمائي المغربي صدر حديثا كتاب " سوسيولوجيا التراكم الثقافي " للناقد والباحث أحمد شراك، والكتاب يأتي في محاولة للباحث للاحاطة بالأعمال البيلوغرافية التي أنجزت حول مختلف الحقول الأدبية والمعرفية التي شغلت بال المؤلفين المغاربة، والمؤلف يسعى من وراء ذلك كما يقول الأديب عبد الرحمن طنكول في تقديمه للكتاب الى التذكير بالمنجز وتثبيته وبالتالي الى مد القارىء بمادة تربط الماضي بالحاضر تمكنه من القيام بالقراءة التي يراها مناسبة لفهم واقع المجال الثقافي الذي يهمه.

الناقد شراك يهتم باسئلة استراتيجية عبر كتابه أبرزها: ما مصير الثقافة المغربية في أفق العولمة وما تفرضه من اتفاقيات التبادل الحر؟ وفي أي اتجاه سيتطور عمل الجمعيات الثقافية كي يستطيع معانقة التحولات التي يعرفها العالم والمساهمة بها؟ وكيف ستتأقلم دور النشر والاعلام والتوزيع مع التغيرات التي سيعرفها الكتاب تحت تأثير المكتوب الافتراضي وانتشار وسائل الاتصال عبر الانترنت والأنظمة الرقمية؟ وهل الثقافات المحلية من خلال انتشار لغاتها على مستوى المكتوب سيؤدي الى انغلاق الثقافة الوطنية وعزلتها على المستوى الدولي؟ الناقد شراك يحاول ان يقدم تحليلاً منهجياً وموضوعياً للاجابة على تلك الاسئلة الشائكة والمعقدة.

الكتاب مقسم الى ثلاثة فصول أساسية، الفصل الأول منها يقترب ويستفهم أهم الثيمات والقضايا التي تعتمل في الثقافة المغربية، وتشكل أهم توتراتها وإشكالياتها وتحولاتها، الفصل الثاني من الكتاب ينحو منحى نقدياً تطبيقياً عبر مجموعة من المتابعات النقدية للتراكم الثقافي خاصة البيبليوغرافي منه، أما الفصل الثالث فجاء بمثابة إعداد ببلوغرافي للتراكم الثقافي من خلال توثيق مجموعة من المؤشرات لهذا التراكم كالبيبليوغرافيا والبيو. بيبليوغرافيا والأنطولوجيا، ومعجم التراجم ومعجم المصطلحات والمفاهيم.

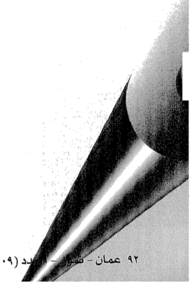


الكتاب يقدم اسئلة جوهرية أبرزها هل يؤدي التراكم الثقافي الى الخلود والاستمرارية في الزمن؟ بل هل سيؤدي الكيف أيضاً الى مثل هذه الحالة؟ خاصة وأن الخلود الرمزي يشكل هاجساً وهدفاً في حياة الكاتب والمفكر والمبدع، انه بمثابة حياة مضاعفة بل حيوات، تتجاوز إيقاع الجسد الى إيقاع الرمز والمعنى ويشير المؤلف ان التراكم الثقافي يفرز في النهاية عمر الخلود الرهين بامتداد النصوص في القراءة والقراء، ومدى إثارتها لأسئلة متجددة عبر الزمن، كما هو الشأن مثلاً بالنسبة للمتنبي وابن رشد وغيرهما، وغيرهم كثير لكن الأكثر هو من عاصرهما من شعراء وفلاسفة وأدباء والذين غابوا عن الزمن بغيابهم عن الوجود. ومن هنا يقرر المؤلف ان الامتداد في الزمن لا يمكن الحسم فيه، بل وعلى العكس من ذلك يمكن الحسم في وصف التراكم ومتابعته بل ونقده، وهذا ما حاول فعله الناقد شراك إذ لم يقتصر في منهجه على متابعة النقد البيبلوغرافي بل وذهب لنقده من خلال منهجية وموضوعية.

يكتسي كتاب " سوسيولوجيا التراكم الثقافي " صبغة الاتساع والشمول، باتساع وشمول الثقافة المغربية لغاية رصد إيقاعها ومسارها وبالأساس تراكمها في مختلف الاجناس الأدبية والموضوعات والميادين، ويقف وراء الكتاب الذي بحث في ٣٦٧ موضوعاً مئات الكتاب والباحثين والمؤلفين، وآلاف الكتب والأبحاث والمقالات ومئات الآلاف من الصفحات في مختلف مجالات البحث والإبداع والثقافة في المغرب.

الكتاب يرصد لمسافة زمانية امتدت لقرن من ١٩٠٣ الى ٢٠٠٣، ومن خلالها يرصد الناقد إيقاع الثقافة المغربية سواء في فترة الحماية أو فترة ما بعد الاستقلال، مع تسجيل لما رصده الأجانب عن المغرب في تلك الفترات، ثم رصد الفهرسة كمنحى وعلم يمتد في تغطيته وتوثيقه لتراثنا العلمي والأدبي والفكري، من أجل ثبت هذا العلم كمنحى من مناحي الثقافة المغربية المعاصرة.

جاء الكتاب في ١٦٧ من القطع المتوسط ويأتي بعد اصدارات المؤلف: الخطاب النسائي في المغرب، والثقافة والسياسة، ومسالك القراءة، والسوسيولوجيا المغربية بالاشتراك مع عبد الفتاح الزين.



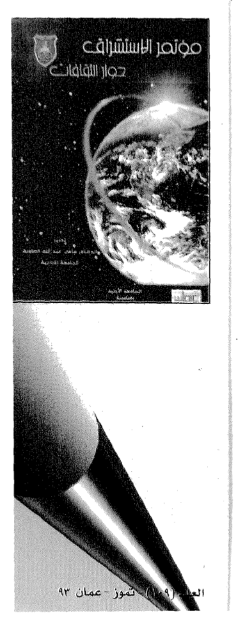
"الاستشراق: حوار الثقافات" يبحث في تعزيز علاقات التعاون والحوار البناء بين ابناء الأسرة الانسانية الواحدة

صدر عن الجامعة الاردنية كتاب اوراق عمل مؤتمر "الاستشراق: حوار الثقافات" من تحرير رئيس اللجنة التحضيرية للمؤتمر د. سامي خصاونة.

وجاء في مقدمة الكتاب ان هذا المؤتمر اكتسب اهمية خاصة، فلعله المؤتمر الاول الذي تنظمه جامعة في الوطن العربي بمشاركة نخبة من المستشرقين والباحثين من مختلف الاقطار الذين التقوا في رحاب الجامعة الاردنية على مدار ثلاثة ايام قدموا ابحاثهم ودراساتهم في جو من الحرية الفكرية والاستقلالية الاكاديمية، فكان تفاعلهم فيما بينهم، اتفاقا واختلافا، سبيلا للتوصل الى عدد من الاستنتاجات التي تساعد في توثيق قواعد البناء الصحيحة لعلاقات متينة في المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية والعلمية.

وتضمن كتاب المؤتمر الذي عقد برعاية جلالة الملك عبدالله الثاني خلال الفترة من ٢٢- ٢٤ تشرين اول عام ٢٠٠٢ بمناسبة اعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، الابحاث التي قدمت بالمؤتمر. ويقع الكتاب في سبعمائة صفحة من القطع المتوسط واشتمل على محاور المؤتمر باللغتين العربية والانجليزية لـ"٣٦" بحثا علميا.

وتناول المؤتمر موضوع الاستشراق من خلال العديد من الابحاث منها: "افكار عن تأثير الحضارة ،العربية الاسلامية على بعض المبشرين الكاثوليكيين" لشتيفان دينه من المعهد الالماني للدراسات الشرقية في لبنان، "اشكاليات الاستشراق والاسلام" للدكتور نقولا زيادة من الجامعة الاميركية في بيروت، "المستشرق هاملتون كب ودراسة الاسلام" للدكتور ناصر الملا جاسم من جامعة الموصل بالعراق، "منهجية المستشرقين في نشر المراجع العربية القديمة" للدكتور رئيف خوري من جامعة هايديلبرغ الالمانية، "اساليب دراسة المستعربين الروس: الكتاب المقدس" للدكتورة نينا اوسبنسكايا من جامعة موسكو، "حوار الثقافات من خلال كتابات الرحالة الى الجزيرة العربية" للدكتور عبدالرحمن الانصاري من السعودية، "الاستشراق والعرب قبل الاسلام: اليمن ومكة "حالة دراسية"" للدكتور سلامة نعيمات من جامعة السلطان قابوس العمانية، "الاستشراق بفرنسا بين النزعات العلمية والايديولوجية" للدكتور فلوريال سانغوستان مدير المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، "مستشرقون في الاردن" للاستاذ سليمان الموسى من الاردن، "ملاحظات حول الدراسات القرآنية في اوروبا في القرن الخامس عشر: مارتين لوثر وغيبوم بوستل" للدكتور هارتموت بوبزين من جامعة ايرلانجن- نورينبرغ الالمانية، "الدراسات الغربية للادب العربي" للدكتور روجر آلن استاذ اللغة العربية في جامعة بنسلفانيا الاميركية، "الترجمة كجسر لثقافة الحوار بين الحضارات: الشاعر الالماني فريدريك ريكرت "١٧٨٨- ١٨٦٦" يحاور الحريري ١١٢٢" للدكتور محمد آيت الفران من جامعة القاضي عياض بالمغرب، "دور الاستشراق اليوغسلافي في تبرير الابادة الجماعية" للدكتور اسعد دوراكوفيتش من البوسنة، "جيوب تنتظر سعيدا اخر: رواسب إستشراقية في وجوه من الكتابات الانجلو-اميركية عن العرب والاسلام" للدكتور عبدالنبي اصطيف من سوريا، و"مقامات بمناسبة انعقاد المؤتمر" للدكتور روجر آلن وعبد عون الروضان. واشتمل الكتاب الذي حرره الدكتور سامي خصاونة على كلمات: لرئيس اللجنة التحضيرية سامي خصاونة، وللدكتور روجر ألن مندوب المشاركين بجامعة بنسيلفانيا، وعلى كلمة للدكتور عبد الله الموسى رئيس الجامعة الاردنية وأكد في كلمته على ضرورة التلاقي مع القيم العالمية، والحوار مع الآخر، تعزيزاً لعلاقات التعاون والحوار البناء بين ابناء الأسرة الانسانية الواحدة.



"اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية" لناصر يعقوب يكشف البعد الجمالي في البنية الروائية العربية الجديدة

يهدف كتاب اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (١٩٧٠-٢٠٠٠) لمؤلفه الدكتور ناصر يعقوب الى الكشف عن الجماليات وتجلياتها في الرواية العربية من خلال اللغة التي تشكل معلماً بارزاً ومهماً في حداثة الرواية العربية، بل انها شكلت كما يقول المؤلف العمود الفقري لذلك التحول من الرواية التقليدية الى الرواية العربية الجديدة.

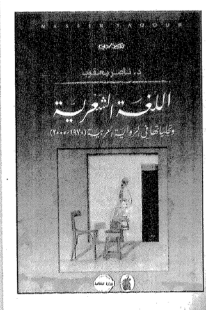
الكتاب ينطلق من فقر الساحة النقدية العربية الى دراسات لغوية متخصصة في حقل الرواية العربية على النحو الذي حظي به الشعر، رغم أهمية ذلك النسيج اللغوي.

يأتي الكتاب امتداداً طبيعياً للعديد من الكتب النقدية التي بحثت في تجليات الرواية العربية وأبرزها دراسة فريال غزول " الرواية الشعرية العربية والمعاصرة "، و" شعرية الرواية " لعلي جعفر العلاق، و" أبحاث في النص الروائي " لسامي سويدان، وغيرها من الدراسات.

يحاول المؤلف يعقوب في كتابه ان يزاوج في دراسته بين الجانب التنظيري للشعر، والتنظير اللغوي للرواية، مع الوعي بأن لأسلوب الرواية التي تمثل جنساً أدبياً مستقلاً خصوصيته التشكيلية المميزة.

في تمهيده للكتاب يشير يعقوب الى ان اللغة الشعرية في الرواية قد تجلت بمظاهر عدة كالمجاز وشعرية لغة الوصف والتشبيه والتكرار، واختفاء أدوات الربط. ان الحداثة اللغوية الروائية قد مثلت بشاعريتها الشفافة معلماً أساسياً في الرواية، بما يتناسب مع موضوعها، فتصبح لغتها لغة جديدة بقدر جدة الهم الأساسي في الرواية. ويعتبر يعقوب ان الكتابات الروائية الحداثية كتابات داخلية ذاتية الإحالة والانعكاس تتطلب الإيغال في الذات، مما يتطلب لغة شاعرية. وتصوير صورة الذات ليست المنتصرة وإنما الذات المخذولة.

ويخلص الباحث الى ان مرحلة الستينيات قد شهدت تحولاً في الرواية العربية من نمطها التقليدي الى الحداثي، وخصوصاً ما يتعلق بلغتها التي بدأت تنحو المنحى الشعري، وكان هذا التطور على يد جيل الرواد، ويشير الباحث الى ان مفهوم الجنس الأدبي وخصوصيته يبقى قائماً رغم دعوات النقاد الى مفهوم نفي الجنس الأدبي أو نقاء الجنس الأدبي، ويؤكد الباحث ان الأجناس الأدبية (الشعر والنثر) تداخلت منذ القدم واستفادت من بعضها البعض في الوقت الذي ظلت فيه محافظة على خصوصيتها وكيانها المستقل.



الكتاب في فصوله الأربعة (شعرية الرواية، وشعرية العنوان، وشعرية لغة السرد الروائي، وشعرية الوصف المكاني) يؤكد على ان مظاهر اللغة الشعرية في لغة السرد الروائي العربي قامت على علاقات المعنى والترميز، وارتباط الانزياح اللغوي في مقاطع السرد الروائي بدلالات المناخ الروائي، فتمثلت دلالات هذه المقاطع بمناخ الدمار والقتل والغربة والضياع والحرب، وهذه المكونات التصويرية الدلالية بدلالاتها السلبية تتشابك مع مكونات المرجعية الواقعية (الواقع العربي) الذي تشيع في مناخه تلك المكونات السلبية؟

صدر الكتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار الفارس في عمان في ٣١٦ صفحة من القطع المتوسط



" نقد العقل الجدلي " لهشام غصيب يدرس آفاق التنوير ويؤسس لفلسفة جديدة تحملها حركة التحرر العالمية

رغم ان كتاب " نقد العقل الجدلي " للدكتور هشام غصيب مضمخ بالهموم السياسية العملية في كل ركن من أركانه وفي كل جملة من جمله فإنه ينبري لحل إشكالات فلسفية تنبع من قلب حركة التحرر العالمي المناهضة للرأسمالية العالمية، وتعوق تقدمها باستمرار ويعلن غصيب في تقديمه للكتاب الصادر حديثاً عن دار ورد وجاء في ٢٨٠ صفحة من القطع المتوسط ان الكتاب يهدف الى التأسيس الفلسفي للجدل المادي وحل إشكالاته الفلسفية وتحديد أسسه ومنطوياته بثلاث خطوات تتمثل في الأجزاء الثلاثة التي يتشكل منها الكتاب.

الجزء الأول من الكتاب حمل عنوان " علم الجدل " وهو يؤسس لمفهوم الجدل المادي عبر الغوص نقدياً في التراث الفلسفي الماركسي " ماركس، انغلز، لينين، لوكاتش، كورش، غرامشي، مدرسة فرانكفورت، سارتر، لوتشيو كوليتي، ألتوسير " وفي فلسفة التاريخ لدى كل من هيغل وماركس، وفي انطولوجيا علم الطبيعة، ومنطوياته الفلسفية، ومنطق النظرية العلمية.

ويتناول الجزء الثاني من الكتاب، الجدل كما يتمظهر في علمي الطبيعة والاجتماع. ويبدأ بنقد الوضعية من منظر تاريخاني مادي جدلي " منظور لينين تحديداً "، ويبين تهافت الخطاب الوضعي عبر بيان قصور بصيرته عن رؤية الحقيقة الموضوعية والتاريخ والنقد. ثم يعرج على مفهوم الإشكالية الألتوسيري، فيفصل معناه ومغزاه النظري، ويسخره أداة في فهم علم الفلك القديم، ويقوده ذلك الى وضع نظرية اجتماعية جدلية في الثورات العلمية عمادها مفهوم السوبوثورة والثورة الهيغلية، ثم وعلى هذا الأساس، يضع أنموذجاً إبستملوجيا مفصلاً للإنتاج العلمي. ويتناول في خاتمة هذا الجزء أنطولوجيا الوجود الاجتماعي والشروط الأنطولوجية لعلم الاجتماع.



الجزء الثالث من الكتاب حمل عنوان " نقد العقل الغربي " وتناول الفلسفة الأوروبية الحديثة من منظورات قوى الانتاج المادي، وعلم الطبيعة، والعلمنة. إذ يبدأ بملامح الانحطاط والحيوية في الفلسفة الأوروبية في القرن العشرين، من منظور أزمة الرأسمالية والحضارة البرجوازية. ثم يتناول المغزى الفلسفي للثورة العلمية الكبرى وأثرها على العقل النظري الغربي، ومن ثم يناقش المعالم الجوهرية لهذا العقل، ويتناول في نهاية هذا الجزء تطور الفلسفة الأوروبية الحديثة بوصفه مسيرة علمنة للفكر، أي انتقاله من محورية الذات الإلهية الى محورية الذات الانسانية ويبين ان هذه المسيرة تصل أوجها وصورتها المثلى المنسجمة مع ذاتها في ماركس والمشروع الماركسي، ثم يبين أسس هذا المشروع ومعالمه وبناه ومسوغاته وآفاقه ومنطوياته، ويقوده ذلك الى وضع مشروع فلسفي للمستقبل يتمثل في دراسة تطور عقيدة التنوير بعد ماركس، وردود الفعل عليها، الغربية والأخرى العربية، من أجل استيعاب الفكرين الغربي والعربي الحديثين استيعاباً نقدياً يؤسس لفلسفة جديدة تحملها حركة التحرر العالمية ومنها حركة التحرر القومي العربية.

خسارات فادحة

❖ «عندما يتداخل عصران، وثقافتان، وديانتان، تتحول الحياة البشرية الى معاناة حقيقية، الى جحيم.. هناك أوقات يُحشر فيها جيل كامل في ذلك الطريق الواقع بين عصرين وأسلوبين للحياة فيكون من نتيجة ذلك أن يفقد كل قدرته على فهم نفسه ويفتقد المعايير والأمان وبساطة الرضى».

هذا المقتطف من رواية لهرمان هيسه «ذئب البوادي» واستعمل كمدخل لكتاب زبينغو بريجنسكي «بين عصرين.. امريكا والعصر الالكتروني».

وها أنا استعمله أيضاً كمدخل للاطلال على فداحة الحادثة.. حادثة وقوع جيلي بين عصرين. عصر النتاج الأول للثورة الصناعية الأوروبية التي افرزت الطائرة والسيارة، والكهرباء والراديو والتلفزيون والفتوغراف والطباعة والقوة النووية وباقي الاذرع التكنولوجية التي تتحرك بالنفط أو بالطاقة الكهربائية.

اما العصر الثاني فهو عصرنا الآني، النيىء. عصر ثورة الاتصالات والمعلوماتية والفضائيات والانترنت، والاقتراحات التي تتناسل يومياً لـ «بيل جيتس» صاحب امبراطورية «الكمبيوتر».

الخطورة القصوى في عصرنا الثاني هذا ليست فقط في حدوثه بهذا التسارع، بل في مكنته الانقلابية القائمة على جب المعطى الماضوي وحذفه تماماً بكل ما في هذا الماضي من تراكمات أخذت مساحتها الراسخة في الوجدان الجمعي البشري. ومطالبته الالحاحية لنا باجتراح المساحات الاضافية في ارواحنا لاستقبال المعطيات والاقتراحات التي تتناسل وتتورم يوميا في كافة المناحي الحياتية.

واذا كانت الثورة الصناعية الغربية قد اصطحبت معها تفسيخاتها وتشطيراتها للبنى الاجتماعية، وللبنى الاخلاقية الجديدة، في وقت زمني يمكن احتمال حدوثه التراتبي، في روح انسان العصر الفائت، وبأسلوب يمكن فيه توزيع القناعات التي اجترحتها هذه الثورة، على الكائن الانساني بما يتناسب مع عمره الزمني. فان عصر ثورة الاتصالات يحدث بتسارع يقصم ظهر الروح الانسانية الى درجة القهر وعدم الاحتمال.

انني ما زلت أتحدث عن جيلي وأنا اعرف ان ثورة الاتصالات، وقدرتها على الرشوة الخدماتية التي تقدمها في كافة المجالات الحياتية من تواصل واتصال وتيسير معرفي قادرة على ان تتولى ابتلاع أجيالنا المقبلة وصهرجتها ضمن شروطها ومتطلباتها.

انني أتحدث عن جيلي هذا الذي يشاهد قبره الفكري الماثل أمامه، والذي حلب كل امكانياته الروحية والوجدانية، واستنزف كل الألق الذي كنا نحلم به.

أتحدث عن جيل ذاق طعم المر في التعلم، بدءا من الكتاتيب والمدارس التي تشبه المعتقلات الى حد كبير، عن جيل يرى انه في بعض عواصم العالم لا يذهب الطالب الى المدرسة، بل يذهب نحو شاشة الكمبيوتر حيث المعلم والمعلومة.

أتحدث عن جيل عاش أعتى الخلافات الفكرية، والسياسية والفلسفية ودفع ثمن ذ لك رأسه ودمه وربما وطنه، وها هو يرى بعض كهنة المعلوماتية يعملون على تخزين المعرفة الانسانية جميعها وضخها في الاقراص المضغوطة، لتضاف الى شبكة معلوماتية واحدة يمكن ربطها بشريحة صغيرة توضع ضمن سياقات الدماغ الانساني لنحصل على ما يمكن تسميته بالمخ الكوكبي.

أتحدث عن جيل كان موقعه شرفة البيت، أو حديقة المنزل، أو الشارع العام، أو المقاهي والاسواق والمكتبات، ودائرة العمل، وصار يرقب الموقع الالكتروني حيث يقيم كل الناس ويتواصلون ويتبادلون المعلومات.. وحيث صار لكل واحد منا حجره الالكتروني.

أتحدث عن جيل كان ذهابه الأول نحو الحرف والكتابة جفاف الطبشور الذي تلتف عليه الاصابع الصغيرة المرتبكة بين توقع صفعة كف المعلم واللون الاسود للسبورة، حيث كانت ارتعاشة الخط الاولى، وحيث يصبح الخط أول خطوط الشجن وارتعاشات الروح، وحيث لكل خطه.

أتحدث عن جيل كان يرى خطه مذبوحاً في الكراسة السوداء مثلما يرى خطه ايضاً مذبوحاً وهو يتهجى كلمات الغزل في أول رسائل الحب.

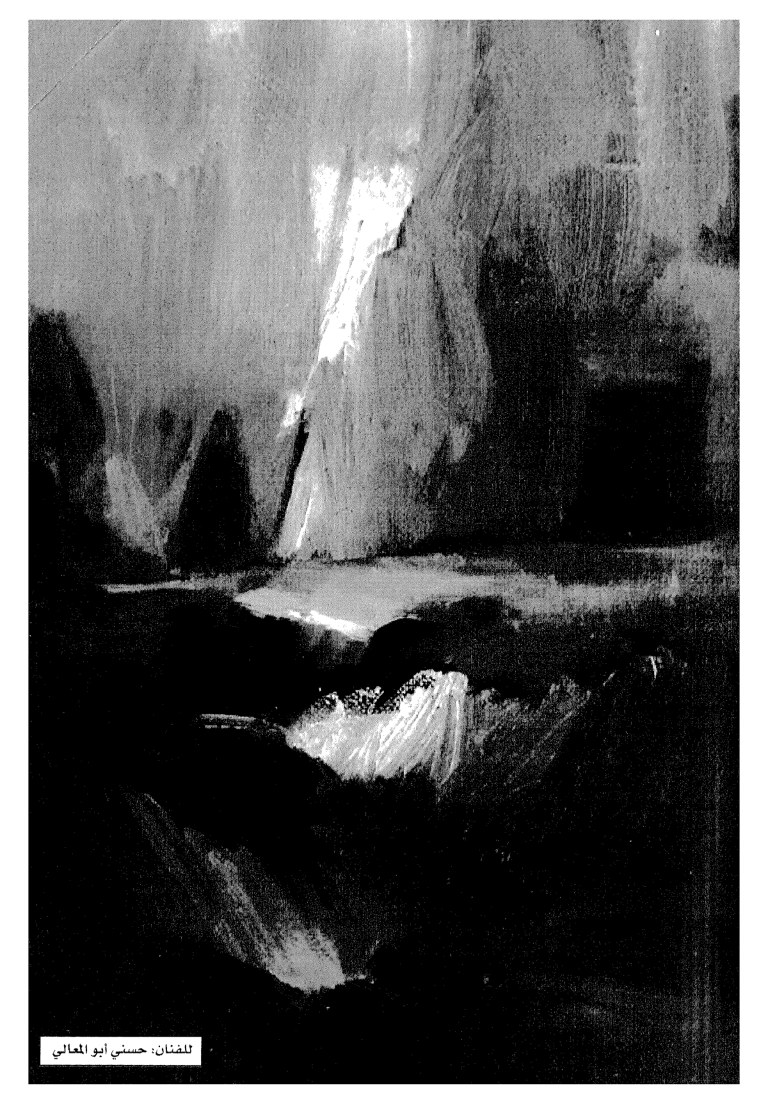
أتحدث عن جيل يشهد حالياً موت الخط مثلما يشهد موت الوراق.

جيل صار يلاحظ كيف اندغمت الخطوط جميعها في شاشة الكمبيوتر في حبر موحد! وصار يمكن لأي كان ان يكتب بالكوفي أو الرقعة أو الثلث!

أتحدث عن جيل حرق سنوات عمره مبكراً وهو يناضل من أجل أن يرى «إبط» ابنة الجيران، أو أي ارتفاعة قليلة لطرف ثوب امرأة عابرة وصار يلحظ انه يمكن وبتفكيك بسيط لشيفرة (الديجتال) ان يرى عري نساء الكوكب مرة واحدة.

أتحدث عن جيل وقع بين فكي عصرين.. وما يزال.

خليل قنديل



للفنان: حسني أبو المعالي

